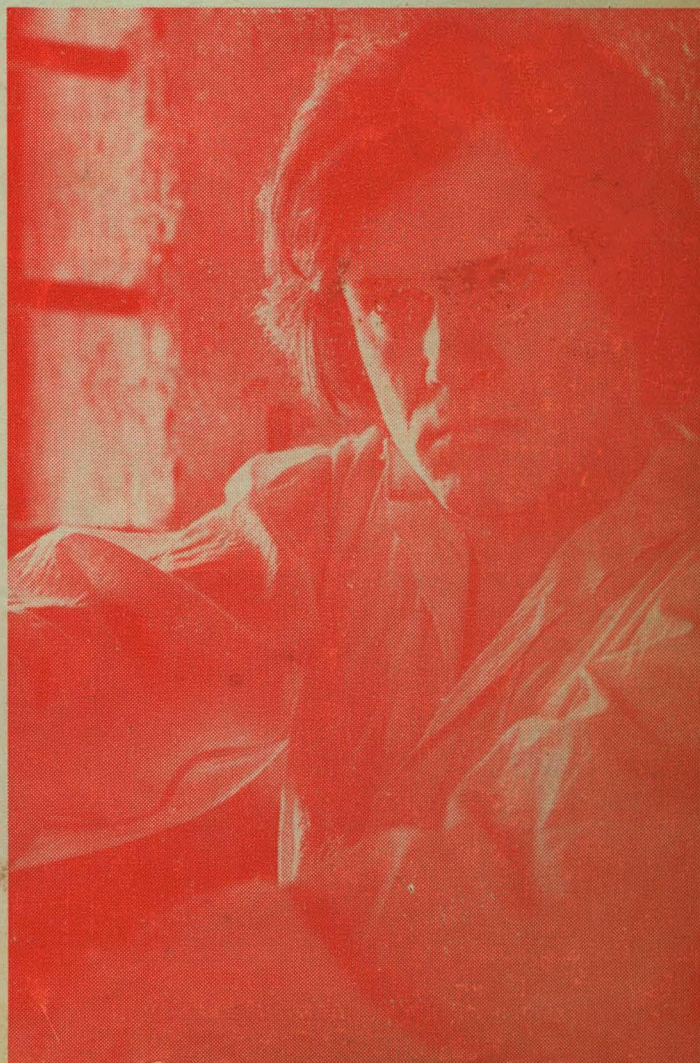
Искусство КИНО

10 1976



Советские фильмы — лауреаты XIII Международного фестиваля короткометражных фильмов в Кракове

«Рядом с солдатом» (ЦСДФ) — «Золотой дракон» и премия ФИПРЕССИ

Фото справа: «Нина» (Северо-Кавказская студия документальных фильмов) — «Бронзовый дракон».

Иван-таджик» (Таджикская киностудия) — приз Общества польско-советской дружбы.

«Какого рожна хочется?» (Киевская студия научно-популярных фильмов) — премия Международной ассоциации по распространению искусства и литературы с помощью кино.

Почетный диплом жюри — за лучшую кинопрограмму на фестивале.

Искусство кино

10/1976

Ежемесячный журнал

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Савицкий Н. В.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Художественные редакторы
Петрова Э. С.,
Седова М. К.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
Н. Бондарчук и Н. Еременко в фильме «Красное и черное» (режиссер С. Герасимов, киностудия им М. Горького)

Содержание

Современность и экран

5	Сергей Герасимов	В добрый час!
12	Е. Габрилович	Время размышлений
20	Владимир Конкин,	Творческая смена в пути
21	Николай Бурляев,	
23	Андрей Ростоцкий,	
24	Светлана Тома,	
26	Николай Еременко,	
28	Наталья Белохвостикова	

Новые фильмы

30	М. Нечаева	Экран учит мыслить экономически
35	В. Листов	Доверие к слову
39	Т. Мамаладзе	Вступление в тему
49	Л. Донец	Сказка о Красной птице
56	М. Швыдкой	Амплитуда приключенческого фильма
67	Т. Дрияева	Командор на службе и дома

Из творческого опыта

73	И. Хейфиц	Мой автор — Чехов

Лаборатория

85	Л. Карахан	Крутой путь «Восхождения»

Теория и история

102	Е. Левин	Вчитываясь в Пудовкина

Наши юбиляры

119	Тамара Макарова	Дар соучастия
120	Ю. Завадский	Актриса

За рубежом

122	Г. Богемский	Комедия по итальянски
142	Людмила Мельвиль	От битников к «новым левым»
152	Синерама	

Сценарий

116	Александр Миндадзе	Кто-то должен защищать...

Iskusstvo kino
Cinema art

The Time and the Screen

Good Luck! (p 5)

Sergey Gerasimov — The Time of the Reflections (p 12)

Evgeny Gabrilovitch — Thoughts about the young generation of the Soviet filmmakers.

Vladimir Konkin, Nikolay Burliajev, Andrey Rostotsky, Svetlana Toma, Nikolay Eremenko, Natalia Belohvostikova — The Young Going Forward (p 28) Interview with the young but known actors about the formation and the creative search of those who begin to work in the Soviet cinema

New Films

Margarita Nechaeva — The Screen Teaches to Think Economically (p. 30). Review of the film "The Economics is the Main Policy" ("Kievnauchfilm", 1975).

Victor Listov — Faith in the Word (p 35) Review of the film "Lenin The Last Underground" ("Centrnauchfilm" 1975).

Tymur Mamaladse — Introduction to the Theme (p 39) Review of the film "The Retired Colonel" ("Lenfilm", 1975).

Liudmila Donets — The Tail about the Red Bird (p 49). Review of the film "The Bitter Berry" ("Uzbekfilm", 1975)

Mikhail Shvydkoj — Amplitude of the Adventure Film (p. 56). Review of the films "The Missing Expedition" (M. Gorky Film Studios, 1975) and "The Gold River" (1976).

Tamara Drijaeva — The Commander at Work and at Home (p 67). Review of the film "Anna and the Commander" (A. Dovzenko Film Studios 1974).

From the Artistic Experience

Iosif Hejfits — My Author — Chehov (p 74) The prominent Soviet director writes about his work on the screen version of "A Woman with the Dog".

Laboratory

Lev Karakhan — The Hard Way of "The Ascent" (p. 85) The reporting from the shots of the film "The Ascent". The author analyses the work of the director Larisa Shepitko.

Theory and History

Efim Levin — Reading Pudovkin Carefully (p. 102). To the publication of the first two volums of Pudovkin's collected works

Our Jubilees

Tamara Makarova — The Gift of Participation (p. 110). To the 75th anniversary of the prominent Soviet actor Boris Chirkov

Abroad

Youry Zavadsky — Actress (p. 120). To the 80th anniversary of Faina Ranevskaja.

Comedy in an Italian Manner (p. 122) Article about the evolution in the Italian comedy

Georgy Bogemsky — From Beatnics to the "New Left" (p 142)

Liudmila Melvill — The critical analysis of the book "Film as a Subversive Art", written by the American critic Amos Vogel. Cinerama (p 152).

Script

Alexandr Mindadse — Someboby Has to Defend (p. 161).

© Журнал «Искусство кино», 1976

Адрес редакции 125319 Москва, ул. Усиевича, 9 Тел. 151-02-72
Сдано в набор 28/VII 1976 г. А-01741
Подп. к печати 14/IX 1976 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печ. л. 12, усл. п. л. 14. Тираж 50 000 экз. Заказ 1810
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области.

Произведения советской литературы и искусства составляют наше бесценное духовное богатство, нашу социалистическую общенациональную гордость. Немалая часть из них вошла в фонд сокровищницы мировой культуры. Все замечательное, что создано советскими писателями, художниками, композиторами, деятелями театра и кино, живет и будет жить в народе, служить торжеству наших великих идеалов.

Мы верим, что деятели советской литературы и искусства будут и впредь отдавать свой талант, умноженный на беспредельную любовь к Родине и верность своему народу, созданию новых произведений, которые займут место в рядах лучших творений советской и мировой литературы и искусства.

С трибуны комсомольского съезда хочется пожелать больших успехов молодым писателям, художникам, композиторам, творческим работникам театра и кино. Мы ждем от них новых творений. И это будет их неоценимый вклад в наше общее дело, и прежде всего в дело коммунистического воспитания советской молодежи.

Л. И. Брежнев
(Из речи на XVII съезде ВЛКСМ)

Будущее начинается сегодня

Разговор о судьбах молодых кинематографистов, о творческой смене, о тех, кому предстоит в ближайшие годы и десятилетия трудиться самым активным образом, продолжая дело старших поколений, сегодня очень важен. Важен с точки зрения внимательного исследования — с чем приходят сегодня молодые, с чего начинается их путь в искусстве. Речь идет не только о профессиональных навыках, а прежде всего о выработке мировоззрения, собственного взгляда на действительность. Ведь художник начинается именно с этого — с формирования своего отношения к жизни во всех ее проявлениях.

Прочным фундаментом, твердой, основательной позицией для талантливого человека, решившего посвятить себя социалистическому искусству, является ясное понимание его общественно-политических и связанных с ними художественных задач. Время, в которое мы живем,— поистине необыкновенное время. Общество развитого социализма обеспечивает художнику широчайшие творческие возможности, открывает перед ним необозримые перспективы. Развитие культуры и искусства в нашей стране стало не на словах, а по существу государственным, партийным делом. И на заботу Коммунистической партии, последовательно придерживающейся ленинских принципов в области руководства культурной жизнью страны, сочетающей высокую требовательность и принципиальность оценок с бережным и внимательным отношением к таланту, к его индивидуальным особенностям, деятели советского искусства отвечают новыми плодотворными поисками, новыми достижениями. С трибуны XXV партийного съезда Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев дал точную и исчерпывающую характеристику современного этапа художественного процесса в стране, сказав, что «для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества». В Отчетном докладе ЦК КПСС было особо отмечено, что в новых произведениях социалистического реализма «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

Разве можно представить себе появление таких произведений — не будь за ними личной заинтересованности, собственной позиции их создателей!

Мы публикуем сегодня размышления С. Герасимова и Е. Габриловича о молодых режиссерах и кинодраматургах. Мастера анализируют путь молодых, отмечают те принципиально важные направления их творчества, которые обещают успешное развитие молодой кинематографии.

Сергей Герасимов

В добрый час!

Воспитанию кинематографической смены уделяется у нас большое внимание. И все же было бы преувеличением сказать, что в этой области все обстоит благополучно, что наши государственные и общественные организации, включая Союз кинематографистов, делают здесь максимум возможного. Сейчас мне хочется поделиться некоторыми соображениями по этому поводу, появившимися и как результат собственного опыта и как следствие определенных теоретических выкладок.

Наше завтрашнее кино начинается *сегодня* во ВГИКе — так можно сказать, не вдаваясь в частности. К сожалению, не все руководители студий понимают это достаточно ответственно. В мире существует практика, когда организация, связанная с учебным заведением, готовящим для нее кадры, курирует студентов специального вуза — примерно от третьего курса и до момента выпуска. Это, на мой взгляд, — отличный принцип, который помогает сразу же решить множество проблем, неизбежно возникающих вокруг каждого молодого специалиста, каждого творческого работника, стоящего в начале своего пути. Я имею в виду верную оценку степени его одаренности, качества подготовки, возможных перспектив роста. Предприятие, фирма, студия, куда собирается поступить на работу выпускник, успевает, таким образом, понять и изучить его способности, его творческие возможности и умение трудиться и, доверив ему после этого серьезную ответственную работу, оказывается, по сути дела, избавленной от риска. Так гораздо проще найти каждому работу по его масштабам.

Примерно то же самое мы пытаемся внедрить во ВГИКе, в нашей актерско-режиссерской мастерской, например. Аналогичным целям служат и ежегодные вгиковские фестивали студенческих фильмов, где наряду с дипломными лентами успех нередко завоевывают и курсовые работы. Киносмотр во ВГИКе — это тоже серьезная творческая проверка. Можно назвать примеры, когда именно участие в студенческом фестивале определило перспективы запланированного выхода на самостоятельную работу для молодого режиссера или оператора. Но это только начало. Подобных случаев пока еще очень мало — именно потому, что на наших студиях еще не сложилось в полной мере государственное отношение к использованию творческих кадров — сценаристов, постановщиков, актеров — вчерашних выпускников ВГИКа и других учебных заведений, которые потенциально представляют собой основу планового развития советской кинематографии.

Гораздо чаще приходится сталкиваться с таким положением, когда выпускник находит свое место на производстве по настоянию и в результате всякого рода гарантийных обязательств со стороны мастера, руководителя мастерской, в которой воспитывался студент. В известной мере это объяснимо: мастер знает своего воспитанника, а студия не знает. Плохо только, что с будущим кинематографистом никто, кроме его преподавателей, и не выражал желания поближе познакомиться, покуда не появился у него диплом...

Нередко между молодыми, начинающими кинематографистами и их более опытными старшими коллегами складываются отношения, позволяющие говорить о своего рода «системе наставничества» в кино. Вообще-то ничего дурного в подобной практике, распространяющейся не только на институт, но и на студию, на творческое объединение, разумеется, нет. Мастерские во ВГИКе ведут сейчас режиссеры, непосредственно связанные с производством, им под силу осуществлять наблюдение, а если потребуется, то и оказать помощь начинающему постановщику. Но поскольку эти режиссеры заняты постановкой собственных картин, их помощь носит, как правило, спорадический характер. Между тем в деле воспитания молодой смены (а этот процесс на студенческой скамье не заканчивается) нужно опираться на четкую, выверенную, продуктивную систему, действующую в условиях профессионального кинопроизводства.

И мне представляется, что главным условием возникновения такой системы может быть прямая и последовательная заинтересованность студийных творческих объединений в поиске выпускника, будущего члена производственно-творческого коллектива, еще в мастерской ВГИКа, в течение трех-четырех последних семестров обучения. А еще лучше, если бы, руководствуясь все той же заинтересованностью, студенту, скажем, третьего курса, предоставляли бы возможность осуществить свою учебную работу (или преддипломную, так называемую «курсовую») прямо в объединении, там, где ему предстоит со временем приступить к дипломной постановке. При такой практике дипломные работы могли бы уже планироваться самими объединениями как «художественные единицы», рассчитанные на последующий выпуск в широкий прокат.

Обо всем этом я говорю сейчас отнюдь не случайно: это продуманные кафедрой режиссуры ВГИКа предложения, а часть из них и практически проверена. Иного принципа я здесь просто не вижу, не нахожу альтернативного решения, которое могло бы качественно улучшить подготовку кинематографических кадров и помочь молодым быстрее и с меньшими потерями обрести самостоятельность.

Попутно возникает такой вопрос. Можно, конечно, представить себе идеальное положение, когда все выпускники института, будучи поставлены в подобные благоприятные обстоятельства, окажутся на высоте требований, предъявляемых режиссеру-постановщику в современном профессиональном кино. В действительности же такого произойти не может, это естественно и понятно. При всей тщательности и строгости отбора на приемных экзаменах, с учетом возможности провести дополнительную «селекцию» за время первых двух семестров, которые считаются испытательными — с тем, чтобы сохранить для дальнейшего обучения только самых способных, самых одаренных, даже на самом последнем курсе, как показывает жизнь, состав мастерской не только не бывает даже приблизительно однородным, но и свободным от студентов, для которых перспектива самостоятельной работы весьма проблематична. Вот тут и открывается вторая важная сторона системы подготовки творческой молодежи, о которой мы здесь рассуждаем. У студентов возникает дополнительный стимул приобрести в период обучения максимум теоретических сведений и навыков, необходимых в художественной практике, еще в годы учебы наилучшим образом зарекомендовать себя на профессиональной студии. Те же из студентов, которые не проявляют к себе настоящей требовательности, не обнаруживают склонности к самостоятельному поиску — в отношении разработки темы, умения работать над сценарием, организовать группу, направлять усилия оператора, художника, исполнителей, — те, по-видимому, неизбежно останутся во «втором ряду». Если даже такой студент и закончит институт, выдержав все обязательные испытания и выполнив дипломную работу, он, не имея поддержки производственной организации (он ее попросту не заслужил), выйдет на производство в качестве стажера, займет должность второго режиссера. И уж только дальнейшая практика в коллективе покажет, сможет ли он обеспечить себе право на самостоятельную постановку.

Ведь самостоятельная творческая работа в кинематографе — это сегодня дело очень ответственное. Не обязательно быть слишком наблюдательным участником современного кинопроцесса, чтобы отметить глубокие изменения, происшедшие и продолжающие развиваться в нашем кино в последние годы. Наш экран стал ближе к жизни, кинематограф смелее подходит к постановке проблем, которые еще недавно ускользали, как правило, из поля его зрения. Какую бы из ведущих проблемно-тематических тенденций советского киноискусства мы сейчас *ни взяли* — будь то тема морали, нравственного роста личности, фильмы, непосредственно связанные с научно-техническим прогрессом, с деятельностью современного рабочего класса и технической интеллигенции или представляющие собой экранную летопись Великой Отечественной войны, — в каждом направлении найдутся принципиальные удачи. Наряду с ними в немалом количестве встречаются слабые работы — не будем закрывать на это глаза. Од-

нако общий уровень нашего кинематографа, определяемый по его лучшим достижениям, поднялся в последнее время заметно. И молодым есть на что ориентироваться, есть на кого равняться.

Сама действительность повышает сегодня ответственность кинематографиста перед страной, партией, перед человечеством, если хотите. Чувством этой высокой ответственности необходимо проникнуться с самого начала тем, кто находится в исходной точке своей творческой биографии. Ведь и от них в определенной мере зависит выполнение грандиозных задач, выдвинутых перед нашим народом XXV съездом КПСС, задач, требующих развернуть огромного масштаба работу, умения видеть историческую перспективу. Живя в условиях развитого социализма, мы с особой остротой ощущаем противоречия, которые рождает историческое развитие на планете, где сосуществуют две противоположные системы, где идейная борьба приобретает новые, все более усложненные формы и где нет никакой разумной альтернативы политике разрядки напряженности и борьбы за мир, политике взаимовыгодного международного сотрудничества и социального прогресса, которую столь активно и последовательно ведет наша партия, наш народ вместе с народами стран социалистического содружества и всеми прогрессивными силами земли. Роль передового, социально активного, гуманистического искусства становится в таких условиях все более значительной.

Таким образом, молодые кинематографисты, едва начав свою профессионально-творческую деятельность, сразу же оказываются перед лицом высокой ответственности; это распространяется и на выбор темы, где основная трудность, возможно, даже и не в том, чтобы тему найти, а в том, чтобы раскрыть ее глубину, заинтересовать и взволновать ею миллионы зрителей, сделать свой фильм явлением, заставляющим людей сопереживать искусству, зажигаться его идеями, отзываться на них активным душевным движением.

От социалистического искусства требуется действенная защита наших философских и политических принципов. Без смелого поиска, без опоры на плодотворные реалистические традиции, которые надо развивать, добиться этого немыслимо. И кому же, как не молодежи — в первую очередь, выходить в поиск, разведывать новые эстетические возможности кинематографа!

Мы часто говорим о преемственности поколений — в нашем обществе и в нашем искусстве, — и это, бесспорно, важнейшая показательная черта советского образа жизни и художественного творчества. У нас есть замечательные традиции, которые молодые понесут дальше. Только не нужно забывать, что лишь та традиция жива и плодотворна во времени, которая оставляет простор для обновления, развития, которая допускает полемику в процессе своего диалектического продолжения. Такая традиция — живительная среда искусства, опора поиска, залог новых ценных открытий.

Молодые должны ясно отдавать себе отчет в том, что сегодня работа кинематографиста многократно усложнилась на всех стадиях производственно-творческого процесса. Это касается всех кинематографических профессий. Вот, к примеру, и работа актера в сегодняшнем кино стала сложнее, роль его — значительнее, чем прежде. Степень подготовленности исполнителя, качество литературного текста, с которым он имеет дело, и, наконец, самое главное — умение режиссера дать актеру возможность проявить себя самостоятельным художником представляют, по моему мнению, те очевидные основы, на которых зиждется успех современного фильма. Разумеется, это не отодвигает на второй план режиссера, не противоречит глубине его работы с камерой, с художником, композитором; от постановщика по-прежнему требуется умение формировать действие, эстетическую законченность кадра, ритм фильма, опираясь на мощь монтажной выразительности, которая поистине неиссякаема в развитии кинематографического искусства. И все же на первое место мне бы хотелось поставить актера, который для зрителя остается первым и главнейшим проводником авторского и режиссерского замысла и с которого сегодняшнее кино так много спрашивает.

Примеры удачных дебютов в кинематографе — это всегда примеры работы подчас совсем еще молодых людей, которые многое продумали, перечувствовали, многое имели за душой, прежде чем встать у съемочной камеры. Только тогда и появлялись фильмы, свидетельствующие и о высоком мастерстве и о высоте помыслов их авторов, фильмы, которые нас захватывали и позволяли говорить не просто о начале кинематографической биографии, но о начале самостоятельного — во всех отношениях — пути в искусстве нового яркого дарования. Именно так впервые заявили о себе Григорий Чухрай, Марлен Хуциев, Игорь Таланкин, Андрей Тарковский, Георгий Данелия, Глеб Панфилов, Андрей Михалков-Кончаловский, Тенгиз Абуладзе, Булат Мансуров, Лариса Шепитько, Отар Иоселиани и ряд других талантливых кинематографистов, которые сегодня составляют сильный, активно работающий «режиссерский корпус» нашего кино. И когда, скажем, после «Неба нашего детства» появился «Лютый», это не было неожиданностью, это было продолжением многообещающего начала Толомуша Океева.

Существует мнение, что дебют можно оценивать со скидкой — на молодость, на отсутствие производственного опыта, на всякого рода случайные обстоятельства, влияние которых трудно преодолеть в первой работе. Есть в таких утверждениях и доля истины. Однако я думаю, что настоящий художник должен дать о себе знать сразу же. Не обязательно безупречным во всех отношениях фильмом, а заявкой своего творческого потенциала, своего гражданского и эстетического кредо. И в общем-то, если обратиться к истории кино, за редким исключением, уже по первой работе всегда можно было судить, способен ли кинематографист к самостоятельной деятельности.

Здесь мне хочется подчеркнуть, что выбор темы, общего художественного решения, актеров на главные роли — это тоже проявление самостоятельности. Нет ничего проще, как культивировать в себе инфантильность, ссылаться на случайности, на якобы неизбежные соображения конъюнктурного порядка, склоняющие к уступкам и компромиссам. Еще не было случая, чтобы компромисс оборачивался в искусстве победой, это всегда путь к поражению или к полуудаче. И особенно пагубны компромиссы на старте.

Большинство режиссеров, о которых я говорил выше, относятся сегодня уже к среднему поколению советских кинематографистов, чьи дебюты, за малым вычетом, были серьезнейшими творческими заявками. К тому же ряду надо причислить Сергея Бондарчука, Льва Кулиджанова, Станислава Ростоцкого, Шухрата Аббасова, Александра Алова и Владимира Наумова, Юлия Карасика, Александра Митту, Николая Мащенко, Юрия Ильенко, Эльора Ишмухамедова, Равиля Батырова, Али Хамраева, Мажита Бегалина, Резо Чхеидзе, Лану Гогоберидзе, братьев Шенгелая, Тенгиза Абуладзе, Мишико Кобахидзе. Все мы помним, как стремительно начинал, сперва как актер, а потом и как режиссер-постановщик, свой трагически короткий путь в искусстве Василий Шукшин. В разговоре о сразу состоявшихся дебютах одним из первых нужно назвать Андрея Тарковского, который еще своим студенческим фильмом произвел на всех нас совершенно отчетливое впечатление — как начинающий художник, заявивший свою эстетическую позицию; вскоре оно подтвердилось успехом «Иванова детства», а затем и его значительнейшей работой — «Андрей Рублев». То же самое можно сказать и об Андрее Михалкове-Кончаловском, который сумел и найти свою тему и решить ее на уровне вполне зрелого мастера — я имею в виду его фильм «Первый учитель», поставленный в Киргизии. Думаю, что аналогичным образом можно оценить и дебют Николая Губенко «Пришел солдат с фронта», картину начинающего постановщика, который нашел в себе, как и его сокурсник Сергей Никоненко, желание и волю вторично пройти курс учебной мастерской во ВГИКе — уже в режиссерском ее составе. Вспомним, наконец, и такой заметный фильм, как «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова — по существу, тоже дебют...

Говоря о тех молодых режиссерах, которые заявили о себе, как о художниках ярких и своеобразных, следует выделить С. Соловьева, особенно последнюю его картину «Сто дней по-

сле детства». Назову также фильмы Н. Михалкова, Р. Нахапетова, Н. Вехотко и А. Трощенко, дебют Б. Фрумина «Дневник директора школы».

Есть еще одно качество, которым, на мой взгляд, обязательно должен обладать начинающий художник, особенно кинематографист, избравший своим делом режиссуру. Это внутренняя собранность, сосредоточенность и целеустремленность, способность управлять собой во имя полной отдачи в искусстве. В кино такая способность ценится исключительно высоко, а режиссеру как организатору творческого процесса целого коллектива она просто необходима, ибо по энциклопедическому определению режиссер — это управляющий. Умение управлять сложным процессом создания фильма является не только прерогативой постановщика, но и его прямой обязанностью К сожалению, не все молодые об этом помнят, не воспитывают в себе столь необходимое для работы качество, вследствие чего дают повод для нареканий, когда из стен института попадают на студию и здесь обнаруживают неспособность направлять трудовую жизнь коллектива, дать наглядный пример самовзыскательности, точности — как в подготовке будущей картины, так и в работе на съемочной площадке.

Сейчас в институте, в нашей мастерской, я придерживаюсь следующего правила. Отметка, которую студент получает за свою практическую работу, складывается из двух оценок: одна — за художественное ее качество, другая — за проведение производственного процесса. И случается так, что художественный результат — на «отлично», а организация производства — еле-еле на «тройку». В результате «четверка», с соответствующими разъяснениями педагога. Это приучает студента, будущего режиссера, понимать свое дело как дело коллективное, за которое, тем не менее, именно он несет главную ответственность.

Переход режиссера, как, впрочем, и любого другого человека творческой профессии, из одной возрастной категории в другую порой трудно проследить. Так, иногда просто по привычке называем молодыми тех, кто в абсолютном значении слова молодым уже не является. Правда, сегодня процесс созревания, отчасти по причинам объективным, несколько замедлился по сравнению, скажем, с 20-ми годами. Тогдашние молодые были действительно молодыми. Сергей Эйзенштейн стал автором «Броненосца «Потемкин» в 27 лет, Всеволоду Пудовкину было немногим за 30, когда он поставил «Мать», а фэксы начинали лет в 18... Обращаясь к истории, мы обычно пытаемся отговориться от более внимательного разбора проблемы тем, что, мол, тогда было особое, молодое время. Это верно, но — только отчасти. Биографии многих режиссеров первого поколения советских кинематографистов напоминают нам, что продолжительность человеческой жизни осталась прежней: необходимо торопиться, необходимо жестко экономить время, делать все для того, чтобы сегодняшние молодые максимально плодотворно использовали свои молодые годы, молодую энергию. И можно основательно посетовать, что сейчас наши молодые уж слишком долго щеголяют в «коротких штанах». Даже относительная зрелость приходит к ним никак не раньше, чем к тридцати годам. А ведь можно представить и более быстрое созревание художника. В этом вопросе полезно поглубже разобраться не только самим дебютантам и кинематографистам, готовящимся к дебюту, но и всем деятелям нашего обширного кинематографического хозяйства, в котором люди творческих профессий представляют главную силу и главную ценность. Меня глубоко взволновали слова, прозвучавшие в Отчетном докладе Л. И. Брежнева XXV съезду партии: «Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние». Так вот обнаружить талант как можно раньше, помочь ему выразить себя с предельной полнотой — это задача не только ВГИКа и других учебных заведений. Здесь необходимы заинтересованные и координированные усилия всех киноорганизаций, кинематографической общественности, кинокритики.

О кинокритике в связи с обсуждаемой проблемой хочется сказать отдельно. В том, что некоторые начинающие кинематографисты пытаются при выборе темы дебюта отчасти руко-

водствоваться конъюнктурными соображениями, выбирая сценарий не по душе, а по «проходимости», по формальной актуальности материала, в какой-то мере виновата и часть критики. Ведь не секрет, что иным посредственным фильмам в кинокритике выдается «индульгенция» за тему, никому не нужная «охранная грамота», ограждающая произведение, дискредитирующее тему, от принципиального критического разбора. Вот дебютант и прикидывает, не взяться ли ему за сценарий, который в тематическом отношении заведомо не может вызвать нареканий.

Главным, определяющим качеством советского киноискусства является его близость к жизни, тесный контакт с реальной действительностью. Кинематографисты нашей страны живут интересами народа и своим творчеством помогают достижению великих целей, поставленных перед нами Коммунистической партией. В этом неисчерпаемый источник силы и убедительности нашего искусства, в этом гарантия его дальнейшего успешного развития. У нас немало оппонентов за рубежом, наших идейных противников, которые склонны иначе понимать предназначение художественного творчества, которые не верят или не хотят верить в человека, в историческую предрешенность победы сил разума и прогресса на земле. Но жизнь показывает, что наша правда, как говорил Ленин, «правдистее». Высокий международный престиж советского кинематографа, свидетельствующий о притягательности наших идей в мире, о значительных эстетических достижениях киноискусства Страны Советов, — это реальность, с которой не могут не считаться и те, кто вовсе не разделяет ни нашей идеологии, ни наших художнических воззрений. Подтверждение тому — многочисленные победы советских фильмов на буржуазных фестивалях, успех многих наших картин у зрителя капиталистических стран. Происходит это в первую очередь потому, что лучшие наши кинопроизведения смело и страстно говорят о проблемах, интересующих все современное человечество: о сохранении жизни на планете, о необходимости обеспечить мир для грядущих поколений, о поисках путей, на которых может быть достигнуто международное сотрудничество в нашем сложном и еще столь разобщенном мире, о воспитании личности в духе ответственности за судьбу общества, о борьбе народов за независимость и социальный прогресс. Все эти вопросы волнуют не только нас, советских людей, но и людей в других странах, живущих в условиях иного общественно-экономического строя, но также желающих сделать свою жизнь лучше, разумнее, чище. Молодым творческим работникам нашего кино, воспитанным на классических образцах реалистического, социально активного искусства, надо глубже задумываться над проблематикой, которая настоятельно требует своей художественной разработки, коль скоро мы хотим сохранить и упрочить передовые позиции, занятые нашим кинематографом.

Однако неверно ориентироваться только на важность раскрываемых на экране проблем, руководствуясь лишь критериями тематической значимости. Сама действительность порождает ныне множество интересных явлений, художественное обобщение которых невозможно без поисков новых средств выразительности. Недаром и само понимание социалистического реализма в наши дни заметно углубилось, стало многограннее. Отрадно, что многие молодые художники, выдвигая в своих произведениях острые и немаловажные для нашей жизни вопросы, высказываются по ним, используя емкий и своеобразный язык, обогащают кинопоэтику. С другой стороны, в чем можно убедиться на ряде показательных примеров, и традиционные, проверенные временем приемы могут дать свежий и интересный художественный результат. Скажем, фильм «Премия», поставленный Сергеем Микаэляном по сценарию Александра Гельмана, получивший столь высокую и авторитетную оценку, вызвавший горячие споры, столкновение мнений, не отличается новизной в области кинематографической формы. Однако авторам этой картины удалось нащупать самый «нерв жизни», их собственная позиция заявлена определенно, публицистически страстно — и в итоге получилось произведение в высшей степени правдивое, убедительное, нужное людям.

Развивая так называемый «поисковый кинематограф», желая обогатить искусство экрана новыми образными приемами, молодое поколение деятелей советского кино может опереться и на опыт своих старших товарищей. Сошлюсь на совсем недавний пример. Михаил Швейцер в своей последней работе, в фильме по произведению Леонида Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли», затрагивая глубокие социально-этические проблемы, актуальность которых очевидна, прибегает к языку сложных иносказаний, развернутых изобразительных метафор, причем этот язык вовсе не превращается в сочетание темных иероглифов, а выступает как активное средство постижения трагических конфликтов нашего времени, помогает зрителю уяснить их существо, их первоисточник. Иными средствами, наверное, и невозможно было «прочесть» с экрана пьесу-памфлет Леонова. Поиск в данном случае велся целенаправленно: изобретательность и усложненность кинематографической формы — не ради формального изыска, а ради органического слияния идеи и выразительных компонентов.

Жанровое разнообразие, широкий спектр тем, художественное мастерство — вот черты, характеризующие сегодняшнее состояние киноискусства, свидетельствующие о его зрелости. И все это богатство наши художники ставят на службу народу, отзываясь на его запросы с заинтересованной искренностью. Рассказывая о жизни современника, они в лучших своих творениях подходят к человеку с любовью, уважением и тем благородным сочувствием, которое зритель любой страны понимает без комментариев и ценит как главное качество художественности. Мы ждем, что молодые кинематографисты будут углублять эту замечательную традицию.

В деле воспитания молодых художников, так нуждающихся в товарищеской помощи и поддержке, нельзя недооценивать роль нашего творческого союза, который действует как общественная сила и во многом способствует созданию атмосферы заинтересованности в подготовке талантливой, окрыленной высокими идеями смены, чей труд уже сегодня определяет наши перспективы на завтра. Специальные семинары, обсуждения дебютов, деятельность объединений молодых драматургов и критиков, симпозиумы с участием зарубежных коллег — вот конкретные и весьма полезные формы работы с начинающими кинематографистами, которые практикует наш союз. Но, повторяю, деятельность в этом направлении должна быть еще более активной и разносторонней. Кстати, и Союз кинематографистов вправе ждать не только от молодых своих членов, но и от той части творческой молодежи, которая еще только готовится к вступлению в эту организацию, широкого участия в общественных делах.

Нынешний год был богат событиями, которые несомненно окажут прямое воздействие на дальнейшее развитие советской кинематографии. Вскоре после XXV съезда КПСС, определившего основные направления нашей работы на ближайшее пятилетие во всех областях — экономической, социальной, культурной, — состоялся III Всесоюзный съезд кинематографистов. С трибуны этого съезда представители разных поколений деятелей советского кино говорили о его достижениях, главных задачах и нерешенных проблемах. И не случайно вопрос о подготовке молодой смены, да и омоложения самого нашего союза, находился в самом центре дискуссии, развернувшейся на съезде. Наше богатство приумножать молодым. Ни в одной стране мира у молодого художника нет такого простора для проявления своих сил и способностей. Разве можно, к примеру, назвать другую кинематографическую державу, в которой бы, так же, как у нас в 1973—1974 годах, почти одновременно дебютировало в игровом кино более двадцати режиссеров-постановщиков!

«Мы рады, — сказал на XXV съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев, — что все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции». Слова эти относились и к кинематографической молодежи.

Сегодня мне как представителю старшего поколения советских кинематографистов хочется, приветствуя молодых художников, от всей души пожелать им: «В добрый час!»

Е. Габрилович

Время размышлений

Мы переживаем интересное время в искусстве. Время, когда ломаются многие каноны. Когда то, что десятилетиями казалось кинематографу противопоказанным — становится все более необходимым и все прочнее утверждается на экране. Время, когда максималистские декларации художников уступают место спокойному раздумью — перед искусством встают задачи все более сложные, и многие эстетические принципы, еще вчера казавшиеся единственно возможными, становятся недостаточными, едва мы попытаемся придать им значение абсолюта.

Как это всегда бывает, острее, яснее всех новизну, потребность в этой новизне, в ломке устаревших канонов и обогащении палитры чувствуют молодые. И практикой доказывают свою правоту.

В кинодраматургию стремительно вступает новое поколение художников.

Не десяток одаренных индивидуумов.

Поколение.

Сегодня это уже очевидно.

Еще вчера их имена были нам неизвестны. Сегодня эти молодые художники во многом определяют лицо нашего кинематографа. О созданных ими сценариях и фильмах мы больше всего говорим и спорим, с ними связываем практически все ведущие тенденции современного советского кино. Дальнейшее развитие лучших наших кинематографических традиций. Несомненное углубление этих традиций.

С именами А. Гельмана, Г. Бокарева, А. Гребнева, А. Попогребского, В. Черных мы связываем возрождение на новом, принципиально ином уровне «производственной темы». Свое, индивидуальное видение, свое мироощущение, новую глубину нравственного анализа принесли с собой О. Агишев, А. Александров, В. Мережко, А. Миндадзе, Н. Рязанцева...

Да, целое поколение кинодраматургов, своеобразная «новая волна» вошла в наше киноискусство уверенно и активно. И все это произошло за очень короткий отрезок времени. За те немногие годы, которые отделяют нас от Постановления ЦК КПСС о кинематографии. От того времени, когда все мы с тревогой говорили о состоянии сценарных портфелей, и высказываемые повсеместно мысли о необходимости прихода в кинематограф писателей были, как никогда, актуальны.

Эту «новую волну» молодой кинодраматургии, разумеется, нельзя считать случайной. Она вызвана временем и тесно связана с ним, питаясь энергией наиболее существенных его проблем и раздумий. Она пришла как отзыв на самые насущные его потребности исследовать средствами искусства новые процессы и тенденции, новые жизненно важные, всех волнующие явления. Процессы и явления, требующие более глубокого и развернутого художественного осмысления, новых ступеней художественного познания современного человека и его мира.

Это — поколение кинематографических писателей. Литераторов, несомненно, очень сильных Присущий каждому из них круг тем и образов, своя, глубоко индивидуальная творческая манера оказывают заметное влияние на весь ход нашего искусства. Мы не можем себе представить наш сегодняшний экран без скромного по всем параметрам, но масштабного по мысли сценария А. Гельмана «Премия», с которым мы связываем целую, принципиально важную для нас ветвь современного кинематографа. Без лирической интонации А. Александрова. Без глубины нравственного анализа, присущей сценариям Н. Рязанцевой. Без острой публицистической дискуссионности, предложенной Г. Бокаревым. Без самобытнейших сценариев В. Мережко, к сожалению, прочитанных кинематографом пока далеко неадекватно.

Этот последний пример особенно выразителен. Еще весьма мало абсолютных удач в воплощении сценариев В. Мережко на экране — но кинематографический писатель, мы это знаем, уже состоялся.

Мы говорим сегодня о «кинематографе Габриадзе» — настолько ощутимый вклад внес

этот своеобразный художник в национальное кино Грузии.

Вошедшее в искусство новое поколение продолжает одну из ведущих традиций именно нашего кино — традицию высококлассной сценарной литературы, отвечающей всем литературным требованиям и неотделимой от всего нашего литературного процесса.

Очень разных молодых кинодраматургов объединяет стремление идти в глубь жизненного материала, в глубь человеческого мира. Они стремятся сделать доступными для экранного искусства все более сложные формы анализа — психологического, нравственного, социального. Они во многом идут тропою первопроходцев — и это также отзыв на требования времени. Искусство непрерывно развивается, осваивает новые горизонты, и содержательные и стилистические, — ему нужны эта новизна, эта молодая незамутненность взгляда, эта свежесть ракурсов, эта способность дерзать.

Один из важных элементов, которые они принесли с собою, — прямое раздумье на экране. В прежней сценарной литературе этот элемент почти отсутствовал. Считался некинематографичным. Сегодня мы убеждаемся, что это-то и есть самое интересное. Раздумье в диалоге. В монологе. Даже в немом эпизоде, выраженное пластическими средствами. Авторское размышление все больше входит в ткань сценариев молодых драматургов. Эта тенденция закономерна, ее продолжение я вижу в первых опытах начинающих, даже в студенческих работах. Размышление завоевывает экран, и это, несомненно, путь к более глубокому, проникновенному и трепетному отображению сложных общественных и личных отношений, анализу человеческих характеров, проблем и явлений современного мира.

Прямое размышление сближает кинематограф с прозой.

Но я начал с того, что абсолюты поколеблены. И потому, в связи с приходом в наш кинематограф «новой волны» кинематографических писателей, хотел бы вернуться к одному давнему спору, который недавно возродился с новой энергией.

Что такое киносценарий, является ли он литературным произведением? Что толку в литературных красотах, если по пути на экран они в лучшем случае преобразуются в иное качество, в худшем — исчезают вообще? Может быть, это все-таки только сырье? Материал для дальнейшей режиссерской разработки? Трамплин для творчества режиссера — истинного автора фильма?

В этом споре еще никогда ни одна из сторон не одерживала вполне убедительных побед. Не было такого. Стоило кому-нибудь из максималистов теоретически обосновать свою точку зрения, как практика кино тут же опровергала все его построения. Возникали прекрасные фильмы по сценариям, не представлявшим собою ценности собственно литературной — их нельзя было печатать, но была в них основа для творчества. Были тема, образы, мысль. Были все необходимые компоненты кинематографической драматургии. И лишь способ записи не отвечал общепринятым литературным нормам.

Более того, подчас эти сценарии оказывались (если обратиться к практике зарубежного кино) плодом коллективного творчества — так сказать, конвейерного. Над ними трудились специалисты по сюжету, по конфликту, по трюкам, по диалогу — художественное единство достигалось методом сборки. И выходили фильмы, и подчас становились событием. Всякое бывало.

С другой стороны, прекрасные сценарии, написанные превосходными литераторами, оставались в нашей памяти прекрасными книгами, но становились плохими фильмами.

Разумеется, это никоим образом не ставит под сомнение факты, когда хорошие сценарии становились фильмами столь же высоких достоинств.

Давний спор продолжается, с переменным успехом, и сегодня. С одной стороны, у нас есть «писательский кинематограф», кинематограф Ч. Айтматова, К. Симонова, В. Шукшина, А. Гребнева, С. Жгенти... Есть кинематограф, связанный с именами молодых писателей-драматургов. С другой стороны, есть режиссеры и есть драматурги, последовательно отстаивающие необходимость такого сценария, все пара-

метры которого жестко и утилитарно подчинены требованиям экрана, требованиям зрительского, а отнюдь не читательского восприятия. И сегодня я уже не взял бы на себя смелость полемизировать с этими художниками — потому что собственной практикой они доказывают возможность и такого подхода к кинодраматургии.

Абсолюты действительно поколеблены. И максималистские декларации выглядят недостаточными, куцыми. Истина, как часто бывает, где-то посередине. Это становится все очевиднее теперь, когда в нашем кинематографе, и в кинодраматургии в частности, происходят чрезвычайно активные процессы обновления, омоложения, дерзкой подчас ломки всяческих канонов.

Я всегда был одним из самых горячих сторонников кинематографа «писательского», и сегодня по-прежнему им остаюсь, именно с ним связывая генеральный путь развития советской кинодраматургии. И все же нельзя не согласиться и с размышлениями А. Михалкова-Кончаловского, на страницах журнала «Искусство кино» выразившего свою обеспокоенность состоянием драматургии как кинематографической профессии. В его сугубо рационалистическом подходе к творчеству, к самому таинству создания сценария есть свой резон. И если судить не с олимпийских высот, если исходить из реальной практики нашего кинопроизводства, надо признать, что во множестве фильмов мы просто не умеем подчас выстроить сюжет динамично и увлекательно, диалог — лаконично и емко. Не умеем точно запрограммировать зрительскую реакцию, рассчитанно вывести зрителя к необходимым эмоциям и размышлениям. Тогда и выходят фильмы, быть может, важные по формально затронутым темам, но неспособные привлечь внимание зрителя, оставляющие его равнодушным.

Это не просто единичные неудачи. Это неудачи принципиальные — во-первых, потому, что они компрометируют в глазах зрителя темы жизненно необходимые, создают легенду об их мнимой «некинематографичности». Во-вторых, потому, что свидетельствуют о профессиональной беспомощности там, где дело касается вопросов чистого ремесла. И тогда максимализм устремлений приходит в трагическое подчас противоречие с неспособностью найти контакт с аудиторией, завладеть ее вниманием, заставить ее волноваться и размышлять. Фильмы не смотрятся. Хотя их исходные данные — тема, посыл, идея — обещали произведение, как говорят, «значительное».

Кино, как известно, — искусство, создаваемое коллективно. Мы принимаем это как данность, как неизбежность, мирясь с тем, что этот принцип коллегиальности творчества вступает в неизбежное противоречие с сугубо индивидуальным характером творческого процесса. Есть фильмы, где солирует режиссер — драматург отступает тогда в тень, добровольно или, чаще, с затаенной обидой. Есть фильмы, где главную партию ведет сценарист — режиссер же стремится с максимальной бережностью «прочесть» драматургический первоисточник. Труднее всего, если обе творческие индивидуальности хотят быть предельно активными, хотят непременно выстроить свой художественный мир — тогда произведение драматургической литературы, даже завершенное, зрелое и яркое, до неузнаваемости перемалывается на режиссерской кухне — постановщик рассматривает его лишь как сырье, как повод для собственного, ничем не скованного творчества. Здесь не обходится без утрат очень значительных. Даже если фильм, в конечном итоге, удается — это все равно иной фильм и иная драматургия, а то самобытное и индивидуальное, что было заложено в драматургической основе, мы уже безвозвратно потеряли.

Моя многолетняя практика подсказывает, что самый результативный и плодотворный вариант — когда режиссер работает с драматургом уже на стадии написания сценария. Рука об руку. Когда он входит, так сказать, в сценарную лабораторию, когда он внутри этого процесса. В этом случае он гораздо тоньше и точнее ощущает все оттенки замысла драматурга, его намерения, внутреннюю художественную структуру сценария. И на экране потом видишь более точное воплощение тобою задуманного, чем если бы сценарий был просто преподнесен режиссеру в готовом виде

Потому что, к сожалению, даже очень большие мастера кинорежиссуры не всегда умеют читать сценарий. Это очень распространенное явление. И естественное — они ведь прочитывают сценарий с иной, со своей точки зрения.

В коллективе, говорят психологи, не может быть двух лидеров. Спор между режиссерами и драматургами о праве на ведущую партию в создании фильма грозил бы стать бесконечным. Но живая практика кинематографа с такой последовательностью опровергает каноны, что бесплодность попыток установить какие-либо незыблемые границы становится очевидной.

Если перед нами настоящее, большое произведение кинематографической литературы — режиссер должен ставить этот сценарий так, как он написан. Или — не браться за него вовсе. Это тот мир, который он не вправе разрушить вторжением «извне».

Если же режиссер вынашивает замысел фильма, выражающего его мир во всей его индивидуальности, неповторимости и самобытности, — ему нужен литератор совсем иного рода. Литератор-исполнитель. Драматург, способный с максимальной точностью воспринять этот режиссерский замысел и найти для него адекватное литературное оформление.

Путь такого сотрудничества, несомненно, более плодотворен, чем та сложившаяся практика, когда режиссер подыскивает приблизительно подходящий сценарный материал и потом перелицовывает его по своему усмотрению, полностью разрушая, во имя замыслов собственных, творение другого художника.

Ведь мы считаем варварством, когда поверх древней фрески художник пишет, вторым слоем, свою картину.

Здесь-то и возникает проблема, о которой говорил на страницах «Искусства кино» А. Михалков-Кончаловский. Мы всегда высоко несли знамя «писательского кинематографа», мы сумели создать высокую культуру кинодраматургии. Но мы забыли о том, что кино необходим также и иной тип драматурга. Художнический потенциал такого кинодраматурга может быть ориентирован чрезвычайно узко. Ему может быть недоступно написание сценария целиком, во всей его глубине, во всей сложности и разработанности его компонентов. Но он может не знать себе равных в придумывании сюжета. Или в написании диалога. В изобретении трюков. Все это требует мастерства, требует специфического дарования.

Придуманное таким «узким специалистом» пройдет потом серьезнейшую проверку общим замыслом режиссера — истинного автора такого фильма. Режиссер в данном случае берет на себя миссию создать из этих отработанных во всех деталях компонентов единую художественную структуру. И от него зависит, сколь велик будет идейный и эстетический потенциал такой структуры. Точность отделки, профессиональная рассчитанность всех этих отдельных «звеньев» в таком случае не только не разрушат единства и значительности общего замысла — наоборот, они будут работать на этот замысел, работать с полной, так сказать, гарантированной отдачей.

Нам, по-видимому, не стоит чураться и такой организации художественного процесса — я не вижу в этом никакого ущерба идее «авторского» сценария, который как произведение литературы существовал и будет существовать. «Писательский» сценарий должен быть одновременно и книгой и фильмом — я продолжаю на этом настаивать.

Но ведь автором может быть и режиссер. И тогда ему нужны специалисты по сюжету, по диалогу, по тем «узлам» и «элементам» сценария, которые требуют самостоятельной разработки, а для этого — навыков, которыми такой автор-режиссер может и не владеть.

Я не хочу отрицать ни одного из этих путей. Для меня вполне убедительна традиционная практика нашего кинематографа. Убедительны и профессиональные навыки, профессиональные традиции, выработанные, скажем, итальянским или американским кинематографом, где список авторов фильма чаще всего довольно пространен. К нашему опыту очень внимательно и заинтересованно присматриваются за рубежом. Небесполезно было бы и нам подумать о случаях, когда сложившаяся там практика оказывается более плодотворной. Ведь все зависит от конкретных обстоятельств

И нам необходимы люди, умеющие выстроить диалог. Придумать динамичный сюжет. Нам необходимы такие мастера сценарных «узлов»— об их подготовке надо думать уже сейчас, и прежде всего в стенах Института кинематографии. При безусловном примате в нашей кинодраматургии драматургов-писателей, литераторы-«сюжетисты», «диалогисты» были бы в нашем кинопроизводстве по-своему незаменимы. Ибо разговор этот выходит к серьезнейшей проблеме профессионального уровня нашего кино. Не отдельных его произведений, не вершин — а повседневного репертуара наших кинотеатров. «Средней» — не «серой», эти термины многие путают, а именно «средней» — кинопродукции.

Речь, таким образом, идет вовсе не о том, чтобы опустить знамя «писательского кинематографа», который всегда был и остается одной из плодотворнейших традиций нашего киноискусства. Речь о том, чтобы поднять его еще выше, не забывая в то же время и об азах нашей профессии, нашего ремесла, которому вовсе не должен быть чужд подход планомерный, организованный, продуманный.

Пример эффективности такого подхода у нас есть. Да, конечно, отряд молодых сценаристов, так заметно вошедших сейчас в наш кинематограф, можно сказать, вызван к жизни самим временем. Но это останется только звучной фразой, если мы забудем о той скрупулезной, настойчивой работе, какая предшествовала его появлению.

Вышло Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», с его требованием решительно усилить внимание к сценарному делу. Была организована Центральная сценарная студия. Активизировались Высшие сценарные курсы, сценарный факультет ВГИКа. Тогда-то в наш кинематограф и вошли новые имена, новые темы, новые творческие индивидуальности. Это был итог большой работы.

Работы трудной.

В любой профессии есть какие-то объективные критерии, которые могут подсказать педагогу: из этого человека выйдет толк! Когда мы отбираем абитуриентов на сценарный факультет ВГИКа, у нас таких объективных критериев, как ни странно, нет. Наш кандидат в сценаристы может великолепно написать сочинение по литературе, этюд на заданную тему. Этюд этот чаще всего уже подготовлен, в общих чертах, дома и теперь просто приспособлен к заданию — его и готовили-то с таким расчетом, чтобы можно было «подложить» под любую тему. Я знаю множество примеров, когда все эти испытания люди выдерживали превосходно, а потом оказывались абсолютнейшим балластом. Знаю и примеры обратные. Лишь собеседование способно выявить — да и то с относительной степенью уверенности — реальный творческий потенциал абитуриента. Так что уже сама селекция при приеме в институт — дело непростое, чреватое ошибками.

Огромны трудности, с которыми сталкивается педагог и в самом процессе учебы. Чему, вообще говоря, можно обучить? Приемам, уже сформировавшимся, обиходным. Но ведь в том-то и суть, что каждая по-настоящему творческая личность приносит с собою в искусство свой взгляд на мир, свою систему образов, свою стилистику и свои приемы — подчас они идут вразрез с канонами учебников. И потому обучение сценарному мастерству является скорее не овладением этими канонами и правилами — а их преодолением, опровержением.

Для преподавателя важно не столько ввести студента в отмеренные нормы правил, сколько вызвать в нем, так сказать, творческий восторг, энтузиазм, заразить его ненасытностью творчества, зажечь желанием поделиться самым дорогим, что в нем есть. Не навязанным ему извне — а с в о и м.

В институте мы имеем дело с очень разными людьми, и нередко (на заочном отделении) с людьми, обладающими жизненным опытом, гражданской зрелостью. Казалось бы, уже одно это обстоятельство предполагает, что они принесут с собой совершенно новые, не виданные нами на экране темы, конфликты, характеры.

На практике это далеко не так. Многие из них, взявшись за перо, создают лишь слепок с того, что уже многократно было в литературе, в драматургии, в кинематографе. Вторичны

конфликты, вторичны характеры. Возникает то, что мы зовем литературщиной. Отпечаток такой литературщины — вот другая, оборотная сторона процесса, о котором я так радужно говорил в начале статьи. В кинодраматургию приходят все новые молодые художники — но лишь немногим из них удается пока сказать в ней свое слово.

Если бы дело было только в мере таланта — не стоило бы говорить об этом. Появление таланта не запланируешь.

Но я говорю сейчас о тенденции объективной. О добровольно избираемом некоторыми молодыми художниками пути в искусстве. Точнее — пути в искусство. Я знаю примеры, когда художники достаточно даровитые сознательно избегают раскрывать это «свое», не стремятся ни его сформировать, ни его отстоять — и ориентируются как раз на наиболее расхожее и апробированное. Тогда не тема выбирает художника, а художник — тему, да еще так расчетливо и, по сути, равнодушно.

Когда художник естественно и необходимо приходит к актуальной, «значительной» теме потому, что не может не сказать о ней свое слово — появляется фильм-размышление, то есть фильм, в котором живая, активная мысль является движущей силой.

Но если тема выбирается исключительно потому, что она «значительна» и, следовательно, необходима киностудии, а значит, более «проходима», если только желание поскорее «запуститься» и оказаться «на гребне» руководит художником — появляется фильм-тезис, никого не способный взволновать, потому что в нем нет и не может быть авторского волнения, потому что автору было нечего в нем сказать. Возникает холодная, вполне ремесленная вариация на формально важную тему.

Это скверно, если, еще не научившись разбираться в жизни, молодой художник спешит научиться ориентироваться в конъюнктуре.

Кто здесь повинен? Институт ли, не всегда умеющий заразить своих питомцев импульсом истинного творчества? Какие-то издержки практики нашего кинопроизводства, благодаря которым привычное и апробированное, действительно, подчас легче находит дорогу на экран, нежели самобытное и непохожее? Приверженность известной части студийной редактуры к канонам и стереотипам, косность суждений и критериев? Перестраховка, отбивающая вкус к эксперименту, каким всегда является творчество?

Каждый молодой художник рано или поздно оказывается перед необходимостью выбора: отстаивать ли до конца свою тему, свой стиль, свой взгляд и свое мироощущение — либо с уверенностью набившего руку профессионала мастерить сценарии и фильмы на любую тему, лишь бы она стояла в темплане студии. Здесь и выявляются личностные качества художника, здесь проверяется, насколько темы и образы, которые он считает «своими», выношены им и ему необходимы, стоит ли за ними новая глубина вторжения в жизнь — или всего только зыбкое субъективное ощущение. Новому всегда нелегко пробить себе дорогу. От художника требуются качества бойца. И в этом тоже одна из закономерностей творчества, с которым приспособленчество не имеет ничего общего.

Те, о ком я уже говорил — Г. Бокарев, В. Черных, А. Попогребский, А. Гельман, А. Гребнев, Н. Рязанцева, А. Александров, В. Мережко, — да и многие другие представители нового драматургического поколения, активно работающего сейчас в нашем кино, пришли к своим «значительным темам» путем естественным, закономерным и единственно для них возможным. Более того, истинный художник тем и силен, что он способен поднять до уровня важной, общественно значимой темы, казалось бы, частный случай, конфликт, характер. Не выдать частное — за общее, мелкое — за крупное, так тоже бывает. Но — увидеть в этом частном важные общественные закономерности и проблемы. Здесь все зависит от художнической позиции, от зрелости, от мастерства.

Вот почему для человека, вступающего на творческую стезю, для всего нашего дела подготовки новых поколений художников так губительно еще существующее по инерции представление о темах «первого» и «второго» эшелонов, темах «крупных» и «мелких». Масштаб-

ностью ярлыка не заменишь масштабности художественной. Вполне «камерный» фильм сценариста А. Александрова «Сто дней после детства» стал в ряд, скажем, с гражданski очень значительным фильмом А. Гельмана «Премия». Обе картины «масштабны» — не по размаху постановки и количеству массовок, а по уровню размышлений, по важности исследуемых художниками тем.

Как известно, все тематические определения и разграничения в искусстве по необходимости условны. «Производственный» фильм наших дней и его «тезка» пятнадцатилетней давности — это просто различные явления, диаметрально противоположные по самой своей сути. Приглядевшись, мы обнаруживаем в «производственном» фильме «Премия» все черты серьезнейших произведений на нравственную тему. А как же иначе? Современный уровень исследования человека в искусстве требует его рассмотрения во всей сложности его связей с миром, с обществом, с производством, с семьей... Точно так же трудно представить себе сегодня полноценный фильм на «морально-нравственную тему», авторы которого искусственно отсекли бы своих героев от их общественных, их производственных функций — вне этих категорий нет современного героя, ими он сформирован, ими он живет. Даже в том случае, когда все «производство» при этом остается за кадром.

Понимание этого обстоятельства чрезвычайно важно для молодого художника. Пусть на первых порах ему придется, быть может, столкнуться с атавизмом прежних, устаревших представлений о «значительности» темы — в редакторском кабинете или в написанных с поверхностных позиций, по старым канонам газетных рецензиях, — объективный ход искусства не знает тем «второстепенных». Об этом напоминало нам Постановление ЦК КПСС о кинематографии. С высокой трибуны XXV съезда партии Л. И. Брежнев говорил о важности «производственной» тематики и о значительности тематики «морали, нравственных исканий» в современном искусстве — не противопоставляя эти тематические пласты, а их объединяя в едином процессе развития советского искусства. И это глубоко закономерно: масштабны не темы, масштабными могут быть лишь мысли художника и чувства, его волнующие. Это и определяет — войдет ли его произведение в духовный мир современников или пройдет незамеченным, вызвав лишь досаду у случайных зрителей.

Атавизмы прежних представлений очень мешают работать кинодраматургии. Коллективный характер творчества в кинематографе обнаруживает здесь свою оборотную сторону — пока сценарий дойдет до экрана, множество рук впишет в него свои строчки. Молодому драматургу здесь устоять нелегко — еще нет опыта, нет уверенности в себе и есть огромное желание работать в кино. Между тем на экран картина выходит хоть и за его подписью, но подчас в совершенно неузнаваемом виде. И сценарий этой картины, если быть честным, уже не принадлежит ему — он исполнен целым оркестром, этаким «персимфансом», где каждый что-то вписывал, что-то менял, что-то правил, в меру сил и представлений о том, как «быть должно». При этом больше всего страдают как раз та новизна и свежесть взгляда и стиля, которые и составляли главную прелесть сценария. Исчезает неожиданность. Неведомое начинает напоминать уже виденное и знакомое. Сценарий приводится к «единому знаменателю» и лишь тогда считается пригодным для запуска в производство.

Редакторский аппарат становится аппаратом нивелирующим и схематизирующим, если в нем не запрограммирован вкус к новизне. К художественным открытиям, которые всегда неожиданны. Если он ориентирован не на новизну — а на привычное.

Это тоже давний разговор. Но только теперь он приобретает особую остроту и актуальность. Потому что сегодня новое не просто стучится в кинематограф — оно властно вошло в него, заняло ключевые позиции. Оно получило высокую общественную оценку, доказало свою необходимость, и с трибуны партийного съезда подтверждена верность и плодотворность этого курса на смелое, активное вторжение в жизнь.

Если сложный механизм нашего кинопроизводства еще далеко не во всех своих звеньях

готов к этому новому — нужно серьезно думать об этом.

Я могу утверждать со всей уверенностью, что новое поколение молодых кинодраматургов, которое входит сейчас в жизнь и уже успело так уверенно заявить о себе, — это поколение художников чрезвычайно сильных и зрелых, способных ставить перед собой и успешно решать очень сложные и важные для нашего времени задачи. Своей практикой они — на новом этапе и новом уровне — еще и еще раз доказывают, что кинодраматургия, в ее главном, «писательском» направлении, неотделима от всего нашего литературного процесса, она питается теми же жизненными соками, что и литература.

И если все же кинодраматургия, бесспорно, отстает от литературы, где появляются произведения поразительно интересные, острые по постановке проблемы, глубокие по разработке характеров самых разнообразных — если кинодраматургия отстает, то опять-таки, во многом, из-за каких-то инерционных сил, которыми обладает наш громоздкий кинематографический аппарат. Нас должно тревожить, когда произведение, родившееся как киносценарий, обретает сначала жизнь на сценических подмостках, и лишь затем, завоевав общественное мнение, возвращается в кинематограф и там получает уже вторую жизнь. Так было не раз. Но это путь, на котором мы теряем молодых кинодраматургов — они рекрутируются в театр. Театр сегодня подчас оказывается смелее, там иногда больше шансов выйти со своим замыслом к зрителю.

Есть и другая опасность. Первые трудности, которые мы порою искусственно воздвигаем на пути молодого кинодраматурга, поселяют в его душе некоего «внутреннего редактора». А если художник, зачастую не по необходимости, а по инерции, по личной своей слабости, поминутно хватает себя за локти, опасливо перечитывая написанное, — это уже не творчество. Здесь и начинаются соблазны предпочесть более легкий путь, создавая нечто усредненное и апробированное. Здесь и начинается робость, которая заставляет отказываться подчас от интереснейших, но непривычных нашему экрану тем, характеров, приемов, способов художественного анализа.

Я хотел бы быть понятым правильно. Речь не о создании молодым особых, тепличных условий. Мы справедливо требуем от них художнической и гражданской зрелости, сознания своей высокой ответственности перед временем и народом. Но важно не потерять по пути ни одной из красок, которые молодые приносят с собою в искусство, помочь им прийти своими средствами к решению тех по-настоящему масштабных задач, которые ставит перед художником наша эпоха. Эпоха новая, рвущаяся в будущее; в ней ничто не должно устаревать, застывать на месте, окостеневать — ни само искусство, ни наши суждения о нем.

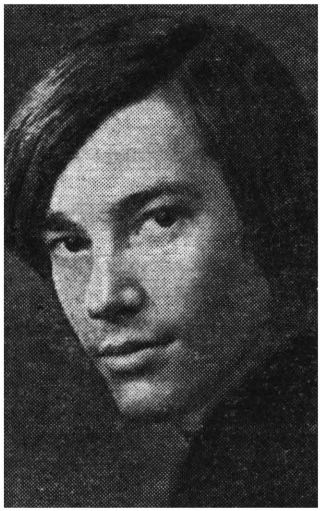
Кинематограф должен быть динамичен, как динамично наше общество.

Вот об этом — забота.

Творческая смена в пути

Нынешняя подборка интервью с молодыми актерами продолжает разговор о становлении, о творческом поиске художников, начинающих свой путь в кинематографе. О своей судьбе, о первых экранных опытах рассказывают семь уже успевших приобрести широкую известность актеров. Мы надеемся, их короткие рассказы о сыгранных ролях, о конкретном исполнительском опыте дадут представление о том, как происходит сегодня вступление в актерскую профессию, как складывается судьба актера после дебюта, с каким духовным багажом приходит молодой художник на съемочную площадку, что он намеревается сказать современному зрителю. Собранные вместе, эти семь интервью, на наш взгляд, отчетливо определяют те прочные позиции, которые завоеваны новым поколением молодых советских киноактеров.

Владимир Конкин



Начать свой путь в кинематографе с роли Павки Корчагина — это большая удача для молодого актера. Такие удачи многое определяют в его дальнейшей судьбе в искусстве. Вот и для меня работа с Н. Мащенко на съемках телефильма «Как закалялась сталь» стала не только профессиональной школой, а еще и человеческой. Она дала мне чрезвычайно высокую точку отсчета и во многом определила те требования, которые я стал сегодня предъявлять к себе, к своему труду, к тем ролям, в которых мне довелось сниматься позже.

Героический образ Корчагина потребовал от меня мобилизации всех духовных, творческих сил: не только чисто профессиональных навыков, но и тех человеческих качеств, которые позволили бы мне хоть в чем-то приблизиться к удивительному характеру героя романа Н. Островского. Режиссерский замысел Н. Мащенко, его трактовка образа Корчагина исключали традиционный подход к изображению Павки как идеального героя, каждый поступок которого является для зрителей прямым примером для подражания. Режиссер — и я разделял его убеждение — считал, что прямолинейная назидательность может только помешать современному молодому зрителю принять нашего героя, взволноваться его судьбой и разделить его идеалы, а оставить зрителя равнодушным — это означало бы полную неудачу фильма.

Важно было показать Павку так, как он написан Н. Островским — героем живым и действенным, заражающим своей неистовостью в борьбе за коммунизм, своим революционным горением, своей страстью бойца и солдата. Николай Мащенко, на мой взгляд, справедливо говорил, что Павка с его нелегким характером, с его нравственным максимализмом должен и восхищать и в чем-то поначалу даже озадачивать зрителей. Во всяком случае, он вовсе не должен был всеми сразу же восприниматься безоговорочно и однозначно. Цель мы видели в другом — вдумываясь в характер Павки и «примеряя» его на себя, зритель должен был ощутить волю к революционному созиданию, переполняющую героя Островского, силу идейной убежденности, органически присущую и Корчагину и всему его поколению. А главное — должен был в итоге осознать и почувствовать, насколько необходимы эти корчагинские качества всем нам сегодня.

Такой подход к образу ставил передо мной немало трудных задач, которые я вряд ли смог бы разрешить полностью без той поддержки, которую оказывал мне режиссер.

Сыграть Павку — значило передать ту меру преданности делу революции, которая отличала этого героя. Но можно ли с ы г р а т ь преданность делу революции? В данном случае актерское перевоплощение приобретало иное содержание, иной смысл. Успех здесь определялся не столько уровнем профессиональной подготовки, сколько способностью внутренне разделить мироощущение героя. Мне предстояло для этого по-новому остро задуматься и над тем, что до сих пор казалось абсолютно ясным, не требующим ни доказательств, ни размышле-

ний. Что такое самоотверженность, что такое беззаветная преданность революции, что такое сама революция для человечества? На все эти вопросы у меня были ответы и раньше, до начала работы над картиной «Как закалялась сталь». Но оказавшись перед необходимостью вжиться в образ Павки Корчагина, изнутри войти в его духовный мир, я понял, что от меня требуется обновить и обострить все мои знания и представления о революции, ее законах, цели, о смысле нашей борьбы и о тех путях, какими мы уже в наше время идем к коммунизму. Давать ответы на вечные вопросы революционной борьбы в виде готовых расхожих фраз было нельзя. Надо было найти другие, очень личные, близкие именно мне слова и чувства. Только это позволило мне жить и бороться на экране в едином порыве с Павкой.

Другая, не менее важная задача — сделать Павку современным героем. Не осовременить образ с помощью чисто внешних приемов, — внести в его экранную характеристику манеру говорить, двигаться вести себя, свойственную сверстникам Павки в наши дни,— а неопровержимо доказать, что энтузиазм, революционный порыв по-прежнему остаются для нас наиважнейшими, жизненно необходимыми качествами. Пытаться укрыться за внешними приемами, за актерской техникой, как я уже сказал, было невозможно. Единственное, что отвечало идейному замыслу роли, состояло в достижении наивысшего накала моего актерского сопереживания герою. Лишь это могло придать убедительность нашим художественным решениям, по-настоящему привлечь к судьбе Павки внимание, сочувствие зрителей, передать им всю важность разговора о его судьбе именно сейчас, сегодня.

После роли Павки Корчагина я сыграл семь ролей — в фильмах «Романс о влюбленных», «Марина», «Зимний ветер», «Аты-баты, шли солдаты», «Побег из дворца» и других. Все эти работы не похожи на мой дебют, а герои — разных характеров и судеб — имеют мало общего с характером и судьбой Павки Корчагина.

Хотя, например, какие-то черты Павки помогли мне глубже понять героя фильма «Побег из дворца», моего сверстника 30-х годов, пионервожатого, энтузиаста и романтика. Все это живые черты, над ними время не властно. В то же время я отказывался от ролей, которые лишь на разные лады перепевали корчагинский образ. В этом решении меня поддерживали и зрительские письма, в которых меня часто просили не тиражировать образ любимого героя.

Но одно дело сходство типологическое, прямое, а другое — сходство внутреннее, преемственность духовных традиций и принципов. Думаю, что сходство такого рода — сходство между некоторыми моими новыми ролями и моим кинематографическим дебютом — существует. Быть искренним в утверждении идей, которые заключает в себе тот или иной художественный образ, всегда стремиться к максимальному единению с героем, привносить в роль частицу своего сегодняшнего мироощущения, своих собственных чувств — вот то, что стало для меня со времени моей встречи с образом Павки Корчагина особенно важным и увлекающим.

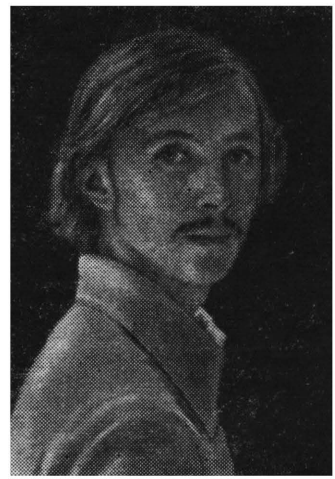
Актеру всегда трудно прогнозировать свою дальнейшую судьбу. Но чем дальше отходит от меня во времени мой Павка Корчагин, тем яснее я чувствую: его образ навсегда останется для меня неким камертоном. Играть незначительное — значило бы сдать позиции, завоеванные в работе над фильмом «Как закалялась сталь». Я это понимаю. Вот почему мечта сыграть героя нового, своего современника, подхватившего в полной мере ту духовную эстафету, которую передали нам отцы и деды, сверстники и соратники Павла Корчагина, остается моей главной мечтой. Я знаю: как раз такие люди и определяют пафос наших дней, их содержание, их динамику Встречаясь со зрителями, в особенности с делегатами недавнего Всесоюзного съезда комсомола, я всегда ясно ощущал, насколько действенна духовная связь поколений.

Мне посчастливилось сыграть Корчагина, ощутив его нашим современником.

Сыграть нового Павку, комсомольского вожака наших дней — эта задача впереди.

Киев

Николай Бурляев



Сначала хочу сказать о событии, за последнее время, может быть, самом важном в моей творческой биографии. В картине «Пошехонская старина» (по М. Салтыкову-Щед-

рину), съемки которой недавно закончились на «Мосфильме», я поставил одну из новелл и сыграл в ней главную роль непокорного холопа Ваньки-Каина. Это была первая проба сил в режиссуре. Шаг для меня и долгожданный и важный. И все-таки я остался актером и надеюсь им остаться и в дальнейшем. Работу над «Пошехонской стариной» я расцениваю не как смену профессии, а как попытку овладеть профессией смежной.

Почему это стало для меня необходимым?

Теперь мне кажется, что почти все шестнадцать лет своей актерской работы в кино я мечтал о режиссуре. Конечно, поначалу это желание было во многом неосознанным, но с каждым новым фильмом оно выявлялось более отчетливо. Для меня становилось ясно, что в кинематографе наших дней именно эта профессия, как никакая другая, дает возможность выразить свою позицию.

Мой режиссерский дебют состоялся в 29 лет.

Я думаю, что есть определенная закономерность в том, что сегодня в режиссуру люди приходят, как правило, успев накопить не только некую сумму знаний о своей профессии, не только какое-то мастерство, но и нечто большее, то, что, собственно, и дает человеку право называться художником. Ведь нужно не только усвоить огромный опыт киноискусства — это уже требует времени, нужно прежде всего научиться чувствовать «нерв» современности, уметь вбирать в себя ее особенности и богатства, только тогда можешь завоевать право говорить от имени своего поколения.

От холодного профессионала художник отличается в первую очередь ясным мировоззрением, осознанной направленностью своего творчества. Время требует активного, страстного отношения к жизни. Не суетливого желания поспеть за злобой дня, а уверенного вторжения в самую суть сложной современной действительности, ее решающих проблем.

Еще Пушкин сказал: «Служенье муз не терпит суеты...» Если актеру, режиссеру есть что сказать, если есть в нем неповторимые черты личности, это сразу проявится в его профессиональном «почерке». Заставит все «работать» на мысль, потребует решений выразительных и емких. Сегодняшний кинематограф ставит художника перед строгим экзаменом на знание жизни, на ее творческое освоение. Отыграться на общей технике уже не удается. Смотришь фильм, в котором дальше ремесла авторам продвинуться не удалось, раскладываешь по полочкам профессиональные компоненты, оцениваешь отдельные формальные удачи, а фильма за всем этим, произведения искусства нет. Потому что нет ведущей идеи, связывающей все элементы картины.

Тенденцию нашего кинематографа определяют те художники, которые принесли с собой в искусство значительное содержание, фильмы которых сыграли важную общественную роль. Список имен здесь достаточно велик, вряд ли есть смысл выделять кого-нибудь особо. Подчеркну лишь, что успех таких мастеров всецело связан с их активной жизненной позицией.

Я думаю, что именно ясность позиции делала таким закономерным в наших глазах намерение В. Шукшина обратиться после современного по материалу фильма «Калина красная» к русской истории — к картине о Степане Разине. Я ни на минуту не сомневаюсь, что это тоже был бы поразительно современный, необходимый нам сегодня фильм — над ним трудился бы художник, остро чувствовавший, понимавший свое время и умевший так полно его выразить.

А ведь нередко режиссер произвольно кидается от темы к теме, от эпохи к эпохе, не имея перед собой четкой цели. И, конечно же, тогда в фильмах отсутствует серьезный идейный стержень, пласты разных эпох остаются разрозненными, не сцементированными общей точкой зрения художника.

Мой скромный режиссерский опыт заставляет все время думать о том, что режиссура — это профессия, где каждый твой шаг — на виду. Успешный и ошибочный. Закономерный, выстраданный — и случайный. Здесь все зависит только от тебя. Каждый шаг в искусстве здесь в полной мере — поступок. От этого испытываешь настоящее счастье. И вместе с тем чувствуешь свою огромную ответственность.

Быть может, тут разгадка для кого-то радостного, а для кого-то тревожного явления, когда актеры все чаще и чаще уходят в режиссуру?

В моей актерской кинобиографии тридцать пять ролей. Действительно серьезных, доставивших настоящее творческое удовлетворение, наверное, не больше десятка. А остальные? Как к ним относиться? Не лучше ли было в свое время не браться за них?

То, что я «попытал» себя в режиссуре, заставило меня по-новому взглянуть на свой актерский багаж, на сыгранные в кино роли.

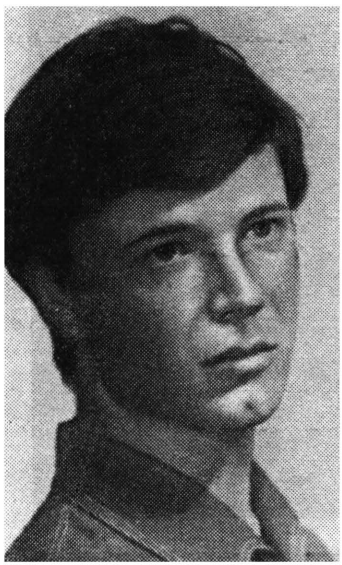
Сейчас я все чаще и чаще отказываюсь от предложений сниматься — потерял охоту к безответственному «актерству», чем раньше, если говорить честно, грешил. Стал в выборе строже, принципиальнее. Поэтому и новых актерских работ у меня меньше. Это роли в фильмах «Трын-трава» С. Никоненко (по сценарию В. Мережко) и «Всегда со мной...» С. Шустера (сценарий Л. Зорина). Скоро эти картины увидит зритель.

А вот о том, какой будет моя следующая режиссерская ра-

бота, говорить еще рано. Не люблю и не хочу предварять события. В замысле, в наметках так же трудно угадать будущий фильм, как в грудном младенце — зрелого человека. Скажу лишь, что хочу поставить картину, материал которой — история, но еще более глубокая и давняя, чем в «Пошехонской старине». Мне кажется, что обращение к истории, как и к классической литературе, помогает осознанию своих корней.

Что касается темы — то она, я думаю, должна быть истинно современной даже тогда, когда речь идет о далеком прошлом.

Андрей Ростоцкий



Быть актером я мечтал давно. Любил героев Джека Лондона, Купера, Майн Рида, хотел этим героям — путешественникам, искателям приключений, бесприютным скитальцам, исполненным мужества и благородства,— подражать. И актерская профессия казалась для этого самой подходящей, ибо позволяла жить жизнью людей «без страха и упрека». Думал я приблизительно так: «Буду и путешественником, и моряком, и первопроходцем, если стану актером».

Когда кончил школу и пришло время решать, кем быть, я остался верен прежнему выбору, хотя, конечно, находил ему более веские и серьезные объяснения. Объяснения-то находил, но, честно говоря, очень немногое реально представлял себе в будущей актерской профессии.

Первые же занятия во ВГИКе под руководством С. Ф. Бондарчука, в мастерскую которого я попал и в которой учусь по сей день, развеяли многие идиллические представления об актерской работе — она оказалась значительно строже и серьезнее, чем я себе воображал. Никакого праздничного маскарада — рабочие будни. Прежде всего — труд. Однако, чтобы разобраться в своей профессии, этого было недостаточно.

Следующий урок я получил на съемочной площадке, когда С. Ф. Бондарчук пригласил меня сниматься в фильме «Они сражались за Родину». Я размышлял о своем герое — молодом солдате Кочетыгове, и он рисовался мне человеком необыкновенным, возвышенным. Соответствующие краски я и искал. Но оказалось, что они были придуманы, и это сразу же обнаружилось на съемках.

В станице Клецкой, где снимался фильм, стояла страшная жара. Мы сидели в окопах, и за шиворот, в сапоги осыпался мелкий песок с бруствера. Пыль приставала к вспотевшему лицу. Съемки шли с утра до вечера, отдых был коротким. И постепенно для меня становилось все очевиднее, что эта изнурительная и тяжелая работа, чуждая всякой парадности, чем-то напоминает работу солдата на войне. Только, конечно же, там, на фронте, было неизмеримо тяжелее, страшнее. Танки, которые надвигались на наши позиции, несли реальную угрозу смерти, и мой Кочетыгов, чтобы отвести ее от других, по-настоящему бросался с гранатой под грозную машину и погибал.

Пограничная ситуация, выбор между жизнью и смертью, подвиг — эти в какой-то мере абстрактные для меня категории, воздвигаемые раньше на некий недосягаемый пьедестал, я теперь пытался соотнести с конкретной обстановкой, с живым человеческим характером героя.

С. Ф. Бондарчук предлагал чрезвычайно жесткий психологический рисунок всей сцены. Потом на экране я увидел, что и изобразительное решение эпизода также выдержано в тонах резких и суровых: режиссер не боялся жестокой правды. И я уже понимал необходимость именно такого решения, чувствовал, что иными средствами невозможно передать все то, что пережили герои фильма. Поэтому конкретные задачи, которые ставил режиссер передо мной на съемочной площадке, стали понятны, я выполнял их не механически. Было, например, ясно, что подвиг Кочетыгова — это не результат возвышенных раздумий и сомнений, как поступить, что предпринять, а целенаправленное и осмысленное действие, хотя и мгновенное. В несколько секунд можно было успеть только сорвать чеку и броситься с гранатой под танк. Но в этом мгновении подвига сконцентрировались воля, сила идейной убежденности, любовь к Родине, которые Кочетыговым были многократно осознаны прежде. Вот почему пластика в данном случае должна была выражать не эффектный героический жест, как мне представлялось раньше, а твердую уверенность движений.

Маленький эпизод в фильме «Они сражались за Родину» позволил по-иному взглянуть на мою будущую актерскую профессию. Я уже не относился к роли, как к возможности стать на некоторое время другим человеком, а стремился в первую очередь к глубокому исследованию образа, постижению характера. Пропало и желание возвыситься над самим собой, чтобы испытать необычные чувства, неведомые мне в жизни. Наоборот, актерская игра представлялась возвращением к самому себе, даже в том случае, если характер отличен от моего.

Пожалуй, только теперь я ощутил подлинный вкус к занятиям в актерской мастерской. До сих пор я был лишь слушателем, которому удивительно интересно рассказывали о кинематографе, о работе актера и режиссера. Теперь же, после съемок, все сказанное Бондарчуком я примерял к своему первому крошечному киноопыту, и его лекции приобретали для меня глубокий профессиональный интерес, я мог почерпнуть в них гораздо больше, чем раньше. Слова о самостоятельности актера, о необходимости полагаться на собственную фантазию, собственный запас впечатлений и знаний, о стремлении размышлять над образом, искать и сравнивать наполнялись вполне конкретным содержанием.

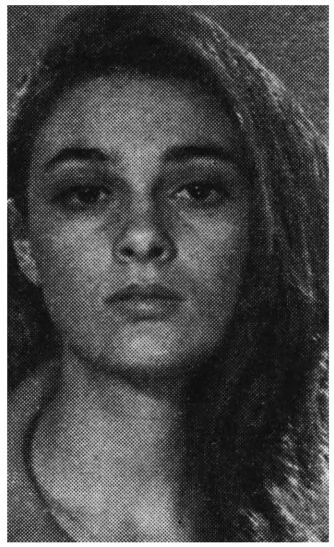
Этим летом я снимался в фильме И. Гурина «Запасной аэродром». Съемки проходили в заполярном поселке на Таймыре. Экзотика Севера, необычные и романтические условия вечной мерзлоты — года два назад все это, наверное, было бы для меня самым привлекательным в работе. Но сейчас намного важнее оказалось другое — психология людей, работающих на Севере. Поэтому свои поиски на съемочной площадке я старался все время сверять с подмеченным в жизни. И главное, что мне хотелось передать на экране — это то ощущение своего труда частью общего дела, которое, как определяющую черту, отметил я в людях. Природные условия Севера столь тяжелы и каждый участок работы столь сложен и ответствен, что каждый хорошо осознает: если я что-то сделаю недобросовестно, если не доведу свою работу до конца, то она ляжет дополнительной нагрузкой на плечи других, значит пострадает коллективное дело. Вот это, очень важное, на мой взгляд, качество стараюсь я донести до будущего зрителя.

Постепенно я расстаюсь с мечтой об однозначных героических характерах. Хочется рассказать о людях, в которых уживаются черты, на первый взгляд, полярные, которые проявляют себя многообразно и широко. Именно этим был для меня интересен веселый парень-монтажник из фильма Р. Нахапетова «На край света». Герой этого фильма — человек твердых жизненных позиций, ясной цели. И в то же время есть в нем стремление эдак покрасоваться своей «взрослостью», показать свое взрослое «превосходство». А с другой стороны — мальчишество, легкомысленное лихачество: на огромной высоте он работает без предохранительных ремней...

И Митя Красиков («Это мы не проходили» М. Львовского и И. Фрэза) не укладывается в узкие рамки стереотипа. В школе он двоечник, но это не мешает ему быть человеком хорошим, отзывчивым, обнаруживать высокие нравственные качества. Объяснить возможность вот такого соединения было для меня особенно важным, так как не стерлись еще свежие воспоминания о вчерашней школьной жизни. И, в частности, о существующей порой практике, когда успеваемость и человеческое содержание ставятся в прямую зависимость.

Недавно я получил приглашение на роль младшего Турбина в новом фильме В. Басова «Дни Турбиных». Я рад, что встреча с булгаковской прозой, с его героями, живущими в сложнейшую эпоху, переживающими глубокий духовный кризис, произошла именно теперь, тогда, когда мое подлинное вступление в актерскую профессию, как мне кажется, уже состоялось. Сейчас уже легче будет найти верный ключ к образу, через исследование времени прийти к наиболее глубокому познанию характера, который предстоит воплотить на экране.

Светлана Тома



Уже само вступление в актерскую профессию было для меня романтическим. Мечтала стать криминалистом, подала документы в Кишиневский университет на юридический факультет. И вдруг на улице в моем родном городе Бельцах меня неожиданно остановил пожи-

лой человек и сказал: «Наконец-то я нашел свою дочь». В тот же день я познакомилась с режиссером Эмилем Лотяну, который собирался приступить к съемкам фильма «Красные поляны», а человек, назвавший меня «дочерью», оказался актером, исполняющим роль отца моей будущей героини Иоанны. Так вместо экзаменов в университет я начала сдавать свой первый актерский экзамен на съемочной площадке. А на следующий год поступила в Кишиневский институт искусств.

Встреча с Э. Лотяну не только обозначила поворот в моей судьбе — решила выбор профессии, но и в значительной степени определила характер будущего пути в кино, а потом и в театре.

Снимаясь в фильме «Красные поляны», я испытала редкое для новичка в кино чувство раскованности, свободы перед кинокамерой. Задачи, которые ставил передо мной режиссер, не казались трудновыполнимыми, они не требовали от меня какой-то глубокой внутренней перестройки. Наоборот, все, что хотел Лотяну, словно предвосхищало мои собственные намерения, выявляло близкие и понятные мне особенности характера героини. Его творческая мысль совпадала с моим интуитивным пониманием образа.

Такое творческое единодушие возникло, мне кажется, вот почему. Поэтичные фильмы Лотяну отличает одно очень важное для меня свойство: легенда, притча рождается в его картинах не в условном, сказочном, отстраненном от действительности мире, а на почве обычной, иногда вовсе незамысловатой бытовой истории. В «Красных полянах», например, это был рассказ о том, как чабаны в период засухи и массового падежа скота отказываются гнать овец на скотобойню и отправляются на Днестр, к Красным полянам, где не бывает засушливого лета. Красные поляны поначалу кажутся образом полумифическим, но они действительно существуют, и в финале чабаны приводят туда своих овец.

Так же и романтическая устремленность героев не оторвана от земли, возвышенный, поэтический ряд не отрицает бытовой, житейский. Романтическое обнаруживается не в легендарных персонажах, а в обыкновенных современных людях.

Такое понимание романтики как неотъемлемой части человеческой сущности дорого мне, и его я стремилась выразить в фильмах Лотяну. Но существовало опасение: смогу ли я отстоять свою тему, свое отношение к образу в фильме другого режиссера, где единая точка зрения у режиссера и актера может возникнуть далеко не сразу, где за нее надо бороться?

Одним из испытаний была для меня роль Маши в фильме В. Венгерова «Живой труп». Сам стиль картины и соответствующие ему требования к актерам были для меня непривычны. Лотяну создает в своих фильмах мир яркий и красочный, располагающий к полной актерской раскрепощенности, свободе в проявлении чувств. В его картинах есть возможность использовать самые неожиданные и броские характерные краски. Образ обычно лепится резкими, крупными, эмоциональными мазками. В «Живом трупе» необходимыми оказались сдержанность, психологизм, способность внутренне переживать происходящее: внешние актерские приемы использовались минимально. Адаптация для меня оказалась нелегкой, но в конце концов был достигнут необходимый и единственно правильный, по-моему, подход к роли — отыскивая вместе с режиссером новые выразительные средства, я по-прежнему стремилась говорить о том, что волнует меня в человеке, старалась сохранить свою актерскую позицию, без которой, мне кажется, не может быть подлинно художественного, полнокровного образа.

Недавно я снова снялась в фильме Лотяну — «Табор уходит в небо». Сыграла знаменитую горьковскую героиню из рассказа «Макар Чудра», цыганку Раду. Рада на экране должна была явиться не только загадочной, неприступной и гордой цыганкой, но в известной мере еще и беззащитной женщиной, для которой надменность и насмешка — единственная защита. Женщиной, которая, даже полюбив, не смогла довериться ни своей любви, ни своему возлюбленному. Эта любовная драма имеет в фильме и романтические и социальные мотивировки. Соединить две эти грани замысла незаметно, органично для общего романтического звучания фильма можно было только в том случае, если не один режиссер, но и сам актер внутренне ощущал и сознавал бы двойственность в каждом душевном движении героя. Эту задачу я стремилась выполнить.

Может возникнуть вопрос: а существует ли в наш рациональный век романтическое начало? Думаю, что вряд ли человек когда-нибудь научится жить без романтики, без мечты. И если говорить о своем заветном актерском желании, то хотелось бы сыграть современный характер такого масштаба, как Антигона. Я убеждена, что образ, наделенный столь сильными страстями, будет встречен с огромным интересом в пьесе или сценарии о сегодняшнем дне.

Современный зритель, мне кажется, проявляет все больший интерес именно к такого рода кинокартинам с обостренным, драматическим виденьем мира, с накаленной эмоциональной атмосферой.

Кишинев

Николай Еременко

Что такое счастливая актерская судьба и как добиться того, чтобы она была счастливой? Эти вопросы задает себе, наверное, каждый актер, начинающий работать в кинематографе, да и потом, с течением времени, эти вопросы не теряют своей остроты.

Некоторые считают, что все в нашем деле зависит от случая, от везения: найдется режиссер, которого заинтересуют твои актерские данные, и все в порядке — начнут предлагать роли, будешь сниматься, накапливать мастерство. А потом и прохожие на улицах начнут тебя узнавать. А если не повезло, если не приглянулся режиссерам, то так всю жизнь и будешь сниматься в эпизодах да на вторых ролях.

Та творческая, жизненная школа, которую я получил в мастерской С. А. Герасимова, дала мне иное представление об актерском успехе, иное отношение к нашей профессии. Для меня вопрос о том, как сложится судьба в искусстве, связан прежде всего с личностью самого актера, его умением работать сознательно, а не в расчете на благорасположение режиссеров да на счастливый случай. Успех, как я думаю, зависит прежде всего от способности актера отдавать себе отчет в том, что а) сделано, б) делаешь сегодня и в) хотел бы делать в будущем.

Активное и подлинно профессиональное, на мой взгляд, отношение к своему делу предполагает не только умение анализировать свою работу, но и способность разбираться в достоинствах других актеров-современников, понимать, что отличает их игру от исполнительского мастерства десяти-двадцатилетней давности.

Но ориентированность и глубокая осведомленность в вопросах актерского мастерства — это лишь одна сторона дела.

Актер еще обязательно должен обладать своим особым взглядом на мир и должен уметь со всей определенностью выражать его в каждой своей работе, будь то главные роли или маленькие эпизоды. Такие актеры, своеобразно интерпретирующие поставленную перед ними задачу, гораздо привлекательнее и для зрителя и для режиссера. Потому что сами отношения режиссера и актера в таком случае поднимаются на новую, более высокую ступень. Актер в этом случае — не просто исполнитель, а скорее равноправный соучастник творческого процесса. И тогда на площадке работают два единомышленника — актер и режиссер, согласованно ищущие пути к общему решению художественных проблем.

Я думаю поэтому, что актеры, которым выпадает счастье работать с самыми прославленными постановщиками, бывают обязаны этим не столько случайности, сколько самим себе, своему таланту, работоспособности, активному отношению к окружающему миру. А если вспомнить такие замечательные актерские работы, как Трубников М. Ульянова, Куликов И. Смоктуновского — роли, в которых замысел режиссера и актера составляет неразрывное целое, то говорить о каком-то особом стечении обстоятельств в судьбе актеров станет вовсе нелепо. Ведь эти художественные достижения были, по-моему, прежде всего закономерны.

Нести ответственность за свою работу и за свою судьбу, быть в полной мере автором своих ролей — вот те принципы, которые были усвоены нами, студентами, в мастерской Герасимова. Усвоены не только на словах, но и на практике.

Будучи студентом второго курса ВГИКа, я дебютировал на экране в фильме Герасимова «У озера». Роль моя была невелика, но Герасимов потребовал от меня полной отдачи в работе. Он уделял мне почти столько же времени, сколько исполнителям ведущих ролей. И самое главное — он не только предлагал свои решения сцен, но постоянно спрашивал о том, как мне самому хотелось бы сыграть тот или иной эпизод. Другими словами, Герасимов сразу же стремился приучить меня к самостоятельности, стремился сделать для меня познание образа творчеством, не механическим исполнительством, а делом ответственным, а потому интересным и увлекательным. «Уметь трудиться — значит любить трудиться», — эти слова, часто повторяемые Герасимовым, стали для меня на съемках вполне осознанными и проверенными опытом.

А потом я сыграл в фильме режиссера Г. Егиазарова «Горячий снег» большую и сложную роль лейтенанта Дроздовского. После нее у меня появилось много приглашений на роли молоденьких лейтенантов.

Но от всех этих предложений я решил отказаться, хотя были среди них и довольно заманчивые. Я не чувствовал в себе сил открыть в ролях, оставшихся в границах уже знакомого образа, новые грани, боялся, что не смогу добавить что-то новое к уже сказанному. Согласиться при таких предпосылках «еще на одного лейтенантика» значило бы обречь себя на выполнение требований режиссера и с большим или меньшим успехом повторить набор пластических и психологических стереотипов, накопленных в работе над «Горячим снегом».

А вот в фильме «Семья Ивановых» я согласился сниматься с удовольствием, и, хотя картина, по мнению зрителей и критики, не удалась, я и сейчас не жалею о своем выборе. Видимо, исходить нужно из того, что фильм может и не получиться. К тому же результат, как известно, можно предсказать заранее далеко не всегда, но твоя роль в нем может и не разделить судьбу фильма в целом. А если неудача и постигнет тебя, то обязательно нужно постараться ясно определить для себя, *что* это была за неудача? Неудача поиска или неудача компромисса? Была ли то измена себе или просто творческий просчет? Страшнее всего, если неудача окажется результатом отхода от своих творческих принципов. Мне кажется, что в «Семье Ивановых», при всех видимых просчетах фильма, я все же был на пути к тому, чтобы открыть для себя новый, необычный характер. Потому-то работа над ролью и доставляла мне радость. Интересно было показать героя, стремящегося приносить пользу людям, быть по-настоящему нужным, найти свое подлинное предназначение в жизни, но по горячности, неопытности теряющего грань между истинным и ложным, настоящим и мишурным. Конечно, жаль, что замысел во многом остался не воплощенным, а в чем-то выраженным слишком прямолинейно. Жаль потому, что такой характер и сейчас кажется мне современным. По-моему, люди вроде моего героя из «Семьи Ивановых» требуют серьезного исследования, а не наклеивания ярлыков. Их же обычно трактуют однозначно отрицательно.

Последней моей работой в кино была роль Жюльена Сореля в «Красном и черном». Уже задолго до начала съемок я знал, что Герасимов собирается экранизировать роман Стендаля и в глубине души надеялся, что играть Жюльена Сореля он пригласит меня. Сореля я играл в дипломном спектакле во ВГИКе и теперь мне представлялась нечастая возможность наглядно проверить все накопленное за первые годы самостоятельной работы в кинематографе: путем сопоставления той студенческой работы с образом, который должен был возникнуть на экране в большом — пятисерийном! — фильме.

И в институте я тщательно готовился к роли, стремился набрать как можно больше исторического, литературоведческого материала, необходимого для понимания Стендаля, и тем не менее Сорель оставался для меня человеком далеким. Я воспроизводил логику его поступков, но, честно говоря, не задумывался над их философским объяснением, над уяснением значения, какое судьба Сореля могла иметь для зрителей сегодня Таким образом, познание образа все же сводилось на том этапе к задачам по преимуществу чисто профессиональным: научиться чувствовать партнера, быть естественным на сцене, умело носить костюм. Теперь я стремился понять Сореля в его связях с историческим контекстом. Ведь жажда действия, достижения поставленной цели, честолюбие — извечные свойства человеческой натуры, они не чужды и сегодняшним людям и при наличии у них определенного нравственного коэффициента воспринимаются как качества положительные. Передо мной же была ситуация, когда эти качества, все богатые жизненные силы в человеке не получали свободного и открытого проявления, потому что жестокие исторические условия, среда девальвировали эти силы, направляя их в русло своекорыстия и эгоцентризма.

Я пытался сыграть нового для меня Сореля, почти полностью отличного от Сореля, сыгранного во ВГИКе. Только одно, пожалуй, оставалось для меня неизменным: неутомимость в работе; как и в те, студенческие годы девизом для меня был принцип: уметь трудиться — значит *любить* трудиться. Потому что и сейчас я твердо уверен, что только одно жестко обусловливает нашу судьбу: работал ли ты по-настоящему или порхал над ролью, поддержанный заботливыми руками режиссера. Именно это в конечном итоге, думаю я, и отличает счастливые актерские судьбы от несчастливых. Счастье — это плата за труд. И тут не имеет значения, что ты играешь: главную ли роль, второстепенную или, может быть, крошечный эпизод, не несущий большой идейной нагрузки в общем замысле фильма. На мой взгляд, гораздо существеннее другое: попытаться в любой работе ставить для себя трудновыполнимые и даже неразрешимые, на первый взгляд, художественные задачи, не изыскивать легкие пути в познании окружающего мира, в исследовании характера героя — это ведет, как всем известно, к штампам и исполнительским стереотипам. Только по-настоящему трудный и малоизведанный путь в искусстве рождает истинную заинтересованность и радость в работе. Только тогда труд становится целенаправленным и увлекательным.

Таков главный вывод первых лет моей жизни в кинематографе.

Наталья Белохвостикова

Почти одновременно пришли ко мне две героини. Одна из далекой бунтующей Фландрии, сама любовь и нежность, верность и чистота — легендарная Неле, другая — французская аристократка, гордая и властная, а потом вполне земная, любящая Матильда де Ля-Моль. Но, начиная это нелегкое путешествие в глубь веков, прежде всего надо было обрести твердую почву под ногами в дне сегодняшнем. Предпринимая попытку открыть для себя и для зрителей характеры из весьма далекой и сравнительно недавней истории, мне кажется, надо было ясно ощутить современный характер — более близкий и потому более доступный во всех своих проявлениях. Мне кажется, что, не имея этой основы, серьезной актерской школы, вряд ли можно было подступиться к исследованию человека, живущего в совершенно иной среде, в ином ритме, в иной исторической обстановке: слишком много в героине окажется скрытым от актерского взгляда, сложно будет обнаружить и ту нить, связующую людей всех времен, которая, по существу, и дает нам счастливую возможность и неистощимую потребность познавать историю.

Начав сниматься в фильме А. Алова и В. Наумова «Легенда о Тиле Уленшпигеле», а потом в картине моего учителя С. Герасимова «Красное и черное», я прежде всего стремилась к тому, чтобы участие в этих картинах не стало для меня костюмированными представлениями, и я старалась сыграть свои роли с подлинным проникновением в психологию, в мир человека других столетий. И эту уверенность давали мне, видимо, две роли, сыгранные прежде.

Лена Бармина в фильме С. Герасимова «У озера» — моя первая работа. Вместе с Леной Барминой я прожила сложный и необходимый отрезок жизни. Необходимый не только для Лены, но и для меня.

Вместе с Леной я прошла путь осознания тех жизненных проблем, без решения которых мне самой, как и Лене, было бы, наверное, нелегко следовать избранным идеалам, стараться идти намеченным жизненным путем.

Поиски своего места в жизни, боязнь ошибиться в своем выборе, радость первой любви и горечь потери — многие художники говорили о становлении, формировании личности. Но время придает все новые и новые формы этой нестареющей проблематике. И тот, кому удается выявить ее сегодняшнее неповторимое звучание, делает шаг вперед в изучении природы человека, в развитии искусства. И мне кажется, наибольшая заслуга Герасимова в том, что, решая эти вечные проблемы, он обнаружил их нынешний угол преломления, создал характер узнаваемый, вызвавший огромный интерес у зрителей. Об этом я могу судить хотя бы по количеству писем, которые получаю по сей день, причем нередко ко мне обращаются не как к актрисе, а как к Лене Барминой — это, по-моему, важнейшее доказательство жизненной своевременности моей героини.

В фильме Лена Бармина прошла трудный путь преодоления собственной ограниченности, узости в восприятии окружающего, в конце фильма в ее суждениях, чувствах появляется определенная широта, человечность, тепло. Она начинает избавляться от той категоричности, которая служит плохим помощником в общении с людьми и простительна разве что в юности, когда чувства легко подчиняют разум и способность трезво оценивать людей, ситуацию. Для меня была особенно важна трансформация характера, обретение героиней ясности целей. Истинный максимализм далеко не тождествен эгоистичной требовательности и особой резковатой форме поведения (помните, как учительница говорит Лене Барминой: «И слова в простоте не вымолвишь...»). Наоборот, максимализм — это смелость быть простым и естественным в общении с людьми, это смелость доверять людям и быть с ними искренним, прощая многое, наконец, это умение стать взыскательным и беспощадным к самому себе. Жизненные уроки, полученные Леной Барминой, стали и моими уроками. Стали тем постижением современного характера, которое заставило шире взглянуть на мир, на задачи искусства, на требования, предъявляемые к себе, — я ощутила способность работать на более широком дыхании.

И я рада, что предложение сыграть не менее важную для моей актерской судь-

бы роль — роль Надежды Константиновны Крупской в фильме М. Донского «Надежда» — появилось уже после роли Лены Барминой. После того, как я испытала потребность сопоставлять, сравнивать факты и жизненные явления, учитывать возможность иного взгляда на вещи, отличного от моего.

Когда Марка Донского спросили, что такое романтика революции, он ответил так: «...Умение мечтать и бороться за свою мечту, без остатка отдавая людям все, чем ты обладаешь, делать жизнь прекраснее и чище». Эту точку зрения режиссер стремился выразить в своем фильме «Надежда», что ставило особые задачи перед исполнителями и передо мной в том числе. Романтику революции нужно было передать не в минуты наивысшего накала борьбы, не в момент открытого единоборства с силами, противостоявшими ленинской партии, а в каждодневной кропотливой работе партийцев, на первый взгляд лишенной всякой романтики. И тут уже оказалось бы недостаточным показать только революционера-борца, способного увлечь и повести за собой людей в решительный час, надо было увидеть революционера-человека в обычном общении с людьми, понять свойства характера во всем их многообразии.

Фильм «Надежда» рассказывает о событиях, происходивших в конце XIX века, но для меня работа над ролью молодой Надежды Крупской никогда не казалась обращением к прошлому, к истории. Слишком близок нам этот характер, по сей день остающийся современным и действенным примером беззаветного служения делу революции, делу, которое сегодня продолжают новые поколения. Сыграв Надежду, я еще раз поняла и укрепилась в мысли, что истинная идейная убежденность, устремленность к высоким целям требуют чуткости, доброты и искреннего внимания к человеку.

Две роли — Лена Бармина и Надежда — были для меня своеобразной ориентацией в современной проблематике, в людских характерах, в собственных взглядах. Без этого, как я уже говорила, попытка постижения истории была бы, наверное, невозможной. И если теперь вернуться к разговору о моих последних работах — Неле и Матильде де Ля-Моль, — то хочется сказать о том, что, играя два эти несхожих характера почти одновременно, я невольно увлеклась сравнением моих героинь, их судеб. Неле, верящая в освобождение своего народа, даже в страшное кровавое время сохраняет способность к всепобеждающей любви, остается человеком необыкновенного душевного богатства. Матильда, чья жизнь протекает в тиши и роскоши аристократических салонов, пройдя через страдания и истинную любовь, обретает самое себя. Только глубокая вера в человека, в его разум и силу способна наперекор всем обстоятельствам рождать в людях доброе — вот та главная мысль, которую мне хотелось выразить в этих фильмах.

...А письма все идут. Меня спрашивают уже о новых работах. Но в каждом письме непременно о ней, о самой первой, Лене Барминой. Как жилось ей все эти годы? Какие люди встречались на ее пути? Любила ли она? Счастлива ли? Какая она стала теперь? Вопросов много, и, может быть, мне предстоит на них ответить, вернувшись к тому характеру, изучение которого мы начали в фильме «У озера». Наверное, Лена Бармина во многом изменилась, повзрослела, но в одном, я уверена, она осталась верна себе — в высоких нравственных идеалах.

Интервью подготовили: З. Фурманова, Б. Берман, Г. Хатаевич, В. Спивак, А. Грандова, И. Заславская.

«Экономика — главная политика»
«Ленин. Последнее подполье. (Рассказывает Маргарита Васильевна Фофанова)»
«Полковник в отставке»
«Горькая ягода»
«Пропавшая экспедиция»
«Золотая речка»
«Анна и Командор»

М. Нечаева

Экран учит мыслить экономически

«Экономика — главная политика»
Сценарий Вл. Кузнецова. Режиссер И. Ставиский. Операторы В. Кудря, Ю. Клементьев. Композитор Л. Маркелов. «Киевнаучфильм». 1975

XXIV съезд КПСС дал принципиальные установки по коренным вопросам экономической политики в условиях развитого социалистического общества, XXV съезд конкретизировал эти принципы не только применительно к десятой пятилетке, но и к более длительной перспективе. «Речь идет о долговременной ориентации экономической политики партии, — подчеркивал в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду Л. И. Брежнев, — в которой мы видим, если использовать выражение В. И. Ленина, «общий план нашей работы, нашей политики, нашей тактики, нашей стратегии...».

Картина «Экономика — главная политика», созданная на Киевской студии научно-популярных фильмов, и подходит к проблемам экономики развитого социализма в эпоху научно-технической революции именно как к «общему плану нашей работы», как к важнейшему звену в общем процессе коммунистического строительства.

Не раз приходилось нам сталкиваться с тем, как «дистиллированный» подход к экономической проблематике приводил на экране к абстрактным, мертвым решениям, когда авторы, не сумев преодолеть «барьер отчуждения» и завязнув в недоступных массовому зрителю понятиях, так и оставляли его, зрителя, во мнении, что эта область — «сухая», «скучная», «малоинтересная» и уж во всяком случае для него не очень близкая.

Авторы же фильма «Экономика — главная политика» задались целью разрушить такой барьер между проблемой и аудиторией, вовлечь зрителя в активный процесс осмысления насущных вопросов экономической жизни общества. Скажем сразу — это им удалось. Каким образом? А вот каким. Фильм облекает «отвлеченные наукообразные проблемы» в горячую кровь и плоть повседневности, знакомой и понятной каждому, и оказывается, что проблемы эти теснейшим образом связаны с судьбой любого из нас.

Знакомя зрителя с одной такой судьбой — судьбой сталевара Харьковского тракторного завода Ф. С. Амелина, авторы ленты стараются протянуть нить от элементарных, будничных дел советского человека к решающим экономическим вопросам времени.

Амелина мы увидим и в семье, и на производстве, и в качестве рассказчика. Высказав общие соображения о характере производства на родном заводе, Федор Степанович точно и наглядно объясняет, в чем собственно может проявиться экономия ресурсов на рабочем месте — у окна сталеплавильной печи. Его рассказ естествен и органичен, в нем нет ни на грам натянутости и скованности, которые так раздражают в некоторых киноинтервью. Такая свобода рассказа, поведения героя перед камерой обычно возникает лишь в том случае, если авторы правильно у г а д а л и человека, его способность раскрыть свое понимание дела, которому отдана жизнь, его умение мыслить с широких государственных позиций. Вот как рассуждает Амелин на экране: «На плавке у нас очень дорогостоящие материалы... очень дорогие... Я вам только приведу такой пример, что один килограмм марганца стоит 38 копеек... Ка-

залось бы, что тут — тридцать восемь копеек, а на лопату — десять килограмм. Это уже три восемьдесят. А вторая лопата — семь шестьдесят. Вы понимаете, — обращается он уже к нам, зрителям, — можно дать, а можно не дать... Есть норма от и до. У нас разрешается 13 процентов марганца, но можно дать 11 процентов, 11,5 процента и 14 процентов. А на один процент — это сто килограмм. Тридцать восемь рублей на каждую плавку, тридцать восемь рублей пошло в воздух...» Ход амелинской мысли очень поучителен. В нем раскрывается социально-нравственный интерес рабочего к тому, что происходит на производстве. А параллельно с рассказом Амелина идет монтаж кадров горячего цеха, где варится сталь и где сталевар должен рассчитать каждое движение, каждый выброс лопаты, где ему необходимы предельная собранность, доскональное знание технологии и — тонкая интуиция... Этими кадрами режиссер раскрывает характер труда рабочего на социалистическом предприятии, который превращает рядового труженика в сознательного творца, испытывающего подлинное уважение к науке, умение и желание советоваться, считаться с ней.

Фильм, естественно, не мог поднять все проблемы, связанные с экономической политикой партии. Он ограничил себя тремя — весьма важными. Ф. С. Амелин вел речь о первой из них — о проблеме кадров и более эффективного использования средств и ресурсов. Продолжается эта тема в токарном цехе. Вьется, вьется под резцом металлическая стружка... Уходит в отходы. Процент отхода пока неизбежен, но — какой? Токари ХТЗ Николай Попов и Владимир Лапин говорят о лимитах подрезки, о нормативах. И зритель, втянутый в беседу, тоже начинает прикидывать, рассчитывать цифры, искать пути наименьших потерь...

А фильм идет дальше — к новым примерам, к новым фактам, открывающим новые возможности рациональной организации производства. Оказывается, чем точнее прокат, тем солиднее экономия металла. При плюсовых допусках расход металла больше, хотя работать проще. При минусовых — расход металла меньше, однако работать сложнее, требуется высокое мастерство. Но оплата — одна и та же. Значит, нет экономического стимула, чтобы повысить эффективность труда. Значит, возможность экономии упущена...

«Коренной вопрос сегодня — не сколько ты произвел, а какой ценой, какими затратами труда», — говорил Л. И Брежнев, вручая орден Харьковскому тракторному. К этому важнейшему вопросу современного производства и привлекает наше внимание фильм Вл. Кузнецова и И. Стависского, наглядно показывая, во что обходятся стране потери, которые возникают из-за несовершенной организации труда, беспечности отдельных работников.

— Мы привыкли задавать вопрос: «Что дала нам пятилетка?» — размышляет на экране Федор Степанович Амелин — А вот что мы ей даем? — как бы обращается в зрительный зал сталевар. — Ведь что даем, то и получаем.

Это очень мудрые слова. Они ставят в прямую зависимость дальнейшее повышение благосостояния советских людей от их труда. Каждый должен понять, что и от его л и ч н о г о вклада зависит улучшение жизни.

Где-то в середине ленты появится своеобразное, можно даже сказать, лирическое, подтверждение этой мысли. В среднюю полосу России, на скромные пензенские земли, где под лучами утреннего солнца зеленеют озимые, перебросит нас кинокамера. И поведет за собой в просторную деревенскую избу, к столу, покрытому простым холстом, который украшает лишь горка краснобоких яблок. За столом — женщины. Сейчас им за пятьдесят, а тогда, в 1941-м, когда проводили они на фронт отцов и старших братьев, им было по шестнадцать. Киноаппарат всматривается в их спокойные, исполненные достоинства лица, разглядывает руки, познавшие нелегкий труд, а в это время идет рассказ женщин о том, как пришлось им, совсем девчонкам, сесть на трактор, работать в поле ночью, превозмогая страх и усталость: «Шла война, мужчины воевали... Родину кормить было надо...»

Какой же экономической мерой измерить труд этих крестьянок из пензенского села?! На каких весах взвесить их бескорыстие, их героизм во имя блага страны, народа?

Скромный небольшой эпизод является важным контрапунктом картины, выводит ее к подчеркиваемой авторами мысли: ничто не будет эффективным, если не вкладывать в дело сердце, душу. Вот, может быть, самое дорогое преимущество социалистической системы. И фильм, с гордостью и теплотой отмечая это, непримиримо относится к тем, кто работает с прохладцей, спустя рукава, не говоря уже о злостных нарушителях трудовой дисциплины.

Однако при всей глубокой мудрости и справедливости этой истины нельзя было, думается, ставить на ней точку в картине, взявшейся трактовать важнейшие проблемы экономической политики партии на современном этапе, когда страна вступила в эпоху развитого социализма, в эпоху научно-технического прогресса.

Существует весьма расхожая, но тем не менее справедливая истина: наши недостатки есть продолжение наших достоинств. Стремясь возможно сильнее приблизить непростые экономические категории к зрителю, сделать их доступными и зримыми, авторы картины «Экономика — главная политика» все-таки как бы замкнулись на уровне, так сказать, «производственного окопа», пренебрегая иными, никак не менее важными — стратегическими и оперативными — уровнями решения гигантской задачи. Из-за такой односторонности у зрителя может сложиться впечатление, что на экономическом плацдарме все сводится лишь к усилиям людей «переднего края», любые задачи можно решить, опираясь на опыт и сталеварское «шестое чувство» Ф. Амелина, благодаря которым он сэкономит дорогой марганец, или на филигранное мастерство таких асов токарного ремесла, как Н. Попов и В. Лапин, которые возьмутся вытачивать детали из слитков с минусовыми допусками. Что там говорить, — конечно же, от людей, стоящих у станков и печей, зависит очень и очень многое. Но не все.

Возьмем эти самые пресловутые «плюсовые допуски»: к ним, то есть — перейдем на специальную терминологию — к повышению металлоемкости продукции машиностроения ведет прежде всего система планирования, от Ф. Амелина и Н. Попова с В. Лапиным не зависящая, ведь именно планирование металла в тоннах и делает выгодным для промышленности выпуск изделий потяжелее.

«Экономика — главная политика»

В этой связи сейчас особенно остро стоит проблема показателей, которые стимулировали бы рост качества продукции. Видимо, в свете разговора, начатого Федором Амелиным, стоило бы, на мой взгляд, авторам фильма раздвинуть стены мартеновского и токарного цехов, пойти по цепочке вверх, к другим звеньям — в отделы заводоуправления, к главным специалистам, в министерство, в НИИ, в плановые органы, исследовать, кто и какую долю ответственности несет, как именно совместными усилиями всех звеньев собираются здесь решить, говоря словами Л. И. Брежнева, проблему более «рационального использования ресурсов, в том числе за счет снижения материалоемкости продукции, применения более дешевых и эффективных материалов, а также экономного их расходования». Вот тогда проблема, поднятая Федором Амелиным, предстала бы перед нами во всей сложности и полноте, во всех своих реальных взаимосвязях. Несколько односторонним подходом грешит в фильме и рассмотрение второй проблемы — качества. Сам рассказ технолога Тираспольской швейной фабрики Татьяны Поповой о пути, пройденном предприятием, о тех успехах, которые вывели коллектив в передовые, удачен. Он выявляет в героине личность, внутренними нитями накрепко связанную с характером труда на этой фабрике, с ее моральным климатом Просто, без позы и аффектации произносит молодой технолог знаменательную фразу: «Вы знаете, — говорит она, — нашим людям просто стыдно работать плохо».

Так фильм подходит к проблеме качества прежде всего с позиций создания на предприятиях высокой идейной и нравственной атмосферы. Само по себе это совершенно правильно «Задача повышения эффективности и качества — это не только техническая и экономическая задача, это еще и задача социальная, идеологическая, которая будет решаться и в процессе дальнейшего развития советского общества», — говорил в своем докладе на XXV съезде партии А. Н. Косыгин Как же добиться, чтобы к а ж д о м у было стыдно работать плохо? Как создать такой климат, такие условия, чтобы сделать невозможной плохую работу? — эти вопросы выдвигает фильм.

Но сделать это нельзя, отрывая морально-идеологические факторы от факторов экономических, как нельзя отделять поощрение моральное от материального — они переплетаются и связаны друг с другом крепчайшими связями. «Проблему качества мы понимаем очень широко, — говорил Л. И. Брежнев. — Она охватывает все стороны хозяйственной деятельности... Вот почему на повышение качества продукции должны быть нацелены весь механизм планирования и управления, вся система материального и морального поощрения, усилия инженеров и конструкторов, мастерство рабочих. К этому должно быть постоянно приковано внимание партийных организаций, профсоюзов и комсомола». И далее: «...Требует совершенствования вся система показателей, лежащих в основе оценки деятельности министерств, объединений и предприятий, и прежде всего эффективности и качества их работы. Эти показатели призваны соединять воедино интересы работника с интересами предприятия, интересы предприятия с интересами государства.. »

Есть неточности и в «системе доказательств», вернее, авторы не всегда находят удачные приемы их решения. Скажем, мало что привносят в картину кадры во дворе школы, когда авторы берут интервью у учащихся старших классов. Что такое экономика? Как сопрягается она с их собственной жизнью? — на эти вопросы хочет получить ответ экран. Но беседа со школьниками не дает желаемого результата, сказанное ими малоинтересно, не двигает вперед, не может развить дальше предложенную фильмом тему. Не очень убедительно получился и разговор с женой сталевара Амелина. Хозяйка дома, не отрываясь от кухонного стола, где она стряпает обед, включается в беседу, но так, что невольно подозреваешь «заготовленность» текста, не чувствуешь внутренней, естественной необходимости этого диалога. И проблема сразу предстает в упрощенном виде.

А ведь только тогда, когда зритель ощущает заинтересованность собеседника в решении затронутого, когда он понимает, что вопросы, о которых идет речь, проходят не по касательной к жизни человека, представшего на экране, а буквально пронизывают ее, только тогда и рож-

дается вера в значительность дела «документального героя» и в значительность обсуждаемых проблем.

Стоит только послушать, как рассказывает о своей профессии Федор Степанович Амелин («Электропечь — это тот же ребенок, она кричит, плачет, поет... И каждый день — новое...»), какие появляются у него душевные интонации, каким блеском вспыхивают его глаза — и сразу возникает образ человека, бесконечно любящего свой труд, бесконечно в нем заинтересованного и глубоко понимающего основу наших моральных позиций.

Вопросы планирования и управления рассматриваются в основном в ходе исследования такого серьезного компонента современного промышленного производства, как заводской конвейер. Кто бывал на крупных заводах, тот знает, что по пульсу и дыханию конвейера можно определить «здоровье» всего производственного организма. И не только в рамках головного завода, но и далеко за его пределами, на всех участках, откуда идут тысячи и тысячи деталей, чтобы, соединившись на сборочном конвейере, превратиться в готовое изделие — в автомобиль или часы, телевизор или платяной шкаф.

Конвейер диктует свои условия работы. И — рождает непростые коллизии и проблемы. Наши социологи не раз обращались к исследованиям характера труда на конвейере и, накопив немало наблюдений, разрабатывали ценные рекомендации, способствующие повышению культуры труда, помогающие рабочему изжить сенсорный голод, преодолеть монотомию и т. д. Но авторы фильма взглянули на конвейер с позиций, которые диктовала им сама тема кинопроизведения — с точки зрения сложной комплексности, проблемы экономической рентабельности. В их фильме мы находим своего рода образ, кардиограмму экономической деятельности не только одного предприятия, а многих трудовых коллективов в целом и их отдельных работников.

Бесперебойность конвейера, его жизнь обеспечивается — в идеале, как говорит с экрана начальник отдела снабжения Харьковского тракторного, — доскональной отлаженностью всех служб, выходящих в тот или иной момент на поточную линию Ведь малейшая неточность, нескоординированность, неритмичность поставок узлов и деталей влечет за собой неизбежные простои, влияет на технологию, следовательно, на качество.

Фильм выразительно демонстрирует единство экономических связей, их взаимозависимость. Растут масштабы производства, разветвленность предприятий, но это в конечном итоге не обезличивает, а обостряет ответственность каждого за свой труд. Научно-техническая революция обязывает мыслить экономически.

Думаю, что как удачи, так и просчеты картины поучительны. Они заставляют вспомнить, как характеризовал Л. И. Брежнев в своем докладе на XXV съезде КПСС суть стоящих перед страной, партией и народом грандиозных народнохозяйственных задач: «По сути дела, надо добиться глубоких качественных сдвигов в структуре и техническом уровне народного хозяйства, существенно изменить сам его облик. Вот что означает на практике установка партии на повышение эффективности». Вот что означает сегодня ленинское положение о том, что экономика — главная политика Коммунистической партии и Советского государства.

Несмотря на «сухость» темы фильм смотрится с интересом, ибо авторы не только в целом верно выстроили его общую конструкцию, но и проявили целеустремленность в выборе основных средств киновоздействия. Решению этой задачи служит и хорошо разработанная драматургия характера центрального «документального героя» — Ф. С. Амелина, и убеждающая попытка публицистического киноанализа проблемной ситуации, и, наконец, дикторский текст, сочетающий гражданский, пропагандистский пафос с интонацией глубокого раздумья. Написанный Вл. Кузнецовым дикторский текст точно и уверенно направляет зрителя к главным, узловым точкам поставленной проблемы.

И еще одно — партия всегда внимательно следила и следит за участием в выполнении народнохозяйственного плана знаменитых предприятий страны, за их вкладом в экономическое развитие нашего государства. В 1970 году Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев

приезжал на Харьковский тракторный завод, чтобы вручить коллективу награду за доблестный труд, за выпуск миллионного трактора. Документальные кадры посещения Л. И. Брежневым ХТЗ, его выступления на торжественном митинге, его беседы с рабочими завода включены в фильм. То, с каким подъемом встретили работники ХТЗ речь товарища Брежнева, в какой дружеской, заинтересованной атмосфере протекала его встреча с представителями заводского коллектива, наглядно свидетельствует: партия живет делами и заботами трудящихся, интересы партии и народа едины.

На XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев отметил, что «создаются новые возможности для решения основных социально-экономических задач, поставленных Программой партии, последними съездами. Это относится прежде всего к дальнейшему повышению благосостояния советских людей, улучшению условий их труда и быта, значительному прогрессу здравоохранения, образования, культуры — ко всему, что способствует формированию нового человека, всестороннему развитию личности, совершенствованию социалистического образа жизни».

Эти цели и имеет в виду фильм, разрабатывающий одну из коренных тем современности в направлении плодотворном и многообещающем.

В. Листов

Доверие к слову

«Ленин. Последнее подполье. (Рассказывает Маргарита Васильевна Фофанова)»

Сценарист Г. Фрадкин. Режиссер А. Цинеман. Операторы Г. Ляхович, Л. Никельберг. «Центрнаучфильм», 1975.

Если фильм, в основу которого положен документальный материал, посвящен последнему подполью В. И. Ленина, то еще до того, как в зале погаснет свет, можно предугадать некоторые подлинные реалии 1917 года, которые будут показаны. Мы увидим, конечно, фотографию Владимира Ильича, снятую для конспиративного удостоверения. Шалаш на станции Разлив. Виды питерских улиц в осенние дни. Фасад дома на Выборгской стороне, откуда Ленин ушел в великую ночь на 25 октября, чтобы возглавить восстание. Наконец, будут на экране революционные матросы, солдаты, красногвардейцы у Смольного института и Зимнего дворца.

И фильм последовательно отвечает всем этим ожиданиям: есть и фотография, есть и дом на Сердобольской улице, есть и кадры на ступеньках Смольного. Все это, кажется, десятки и сотни раз видено в книжной и журнальной иллюстрации, на кино- и телеэкране, тиражировано плакатами и открытками.

И тем не менее, в фильме нет ощущения привычности и исходной заданности этого зрительного ряда, которое — чего греха таить! — сопутствует многим историко-революционным картинам. Эффект новизны известных изображений достигнут такими простыми и естественными средствами, что авторам, думаю, даже трудно было на них решиться.

В подзаголовок ленты вынесены слова: «Рассказывает Маргарита Васильевна Фофанова». Они-то и определяют суть дела.

Имя рассказчицы хорошо известно. На четвертом году Советов В. И. Ленин рекомендовал Фофанову в одном из своих писем: «М. В. Фофанову я знаю как энергичную и преданную большевичку с лета 1917 года Осенью того же года, перед Октябрем, в самые опасные времена, она меня прятала у себя на квартире.

С революции Октября 1917 года работает все время не покладая рук»*.

Первый же кадр — старая, чуточку усталая женщина сидит за столом и как бы собирается с мыслями — задает тон картине. Потом мы слышим негромкий ее голос (он ведет нас через весь фильм). Неторопливо, с паузами, почти без жестов Маргарита Васильевна рас-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 54, стр. 125.

сказывает о нескольких предоктябрьских неделях, которые Ленин провел у нее на конспиративной квартире... Вот и все. Если бы съемки, запечатлевшие саму Фофанову, не перемежались видами этой квартиры и деталями обстановки, можно было бы счесть ленту «чистой» кинолетописью.

Двадцать минут экранного времени слушаешь простую, непритязательную речь и ничуть не озабочен соображениями, которые могли бы прийти в голову пуристу: где признаки изобразительного мастерства режиссера? Сколько можно показывать «выступающую» и детали обстановки комнат? Не телевизионная ли это передача?..

Времена меняются.

Оказывается, можно обойтись без многих атрибутов, еще вчера вроде бы составлявших основу профессионализма в документальном кино.

Экранное действие движется рассказчицей, оно основано преимущественно на уникальных свойствах ее личности, ее манеры беседовать со зрителем. Такую возможность — правда, для телевизионных жанров — много лет назад обсуждал В. Саппак в книге «Телевидение и мы». Там был приведен пример, ставший ныне классическим: простая, безыскусственная речь Корнея Ивановича Чуковского.

Нечто подобное происходит, оказывается, и на киноэкране.

Один из главных секретов успеха картины о последнем ленинском подполье состоит, по-моему, в том, что она точно — с необходимостью и достаточностью, как любят говорить математики, — отвечает своей цели, своему названию. Последнее подполье — и только. И ничего больше, фильм становится киноррассказом, по преимуществу камерным. Действие редко покидает пределы фофановской квартиры на Сердобольской улице. Но содержание ленты, конечно, неизмеримо шире. Оно как раз выходит за рамки места действия, вбирает в себя и атмосферу и сущность революционного Октября.

Дни, проведенные в доме Фофановой, Ленин назвал, как мы помним, «самыми опасными временами». И вот под неторопливым взглядом объектива, рассматривающего комнаты, мебель, домашнюю утварь, возникает высокое напряжение сюжета, сгусток опасности, где каждая, даже незначительная ошибка грозит провалом.

Один из самых сильных эпизодов картины — в ее начале. Фофанова рассказывает, как товарищи, готовившие приезд Ленина, за несколько дней предупредили ее: никаких отлучек из дому, никаких случайных визитеров, никаких гостей. А она, Фофанова, как-то совсем забыла, что у нее заранее назначена встреча нескольких знакомых педагогов. Гости собрались, и как раз в разгар беседы — такое неудачное совпадение! — стукнула дверь: Ленин и Крупская вошли в квартиру, воспользовавшись вторыми ключами. В этом месте голос рассказчицы осекается и дрожит так, будто не прошли почти шесть десятилетий, будто она ошиблась сейчас, сию минуту. И с неизвестными последствиями.

Тут необходимо отдать должное Маргарите Васильевне Фофановой, старой большевичке, которой к моменту съемок фильма шел уже десятый десяток лет. Она не в первый раз, надо думать, делилась воспоминаниями о Ленине. А сумела сохранить в повествовании своем живой, неостывающий трепет давно прошедших дней.

Эту ее способность мы хорошо знали.

Маргарита Васильевна была другом и желанной гостьей нашего журнала. Она приходила в редакцию смотреть возобновленный вариант фильма Вертова «Три песни о Ленине». И рассказывала, рассказывала... Вертовская лента ей нравилась, напоминала о ярких людях, о важных и интересных событиях. Слушать Маргариту Васильевну можно было часами — была в ее беседе своя логика, свой юмор и даже своя укоризна. Например, она не стеснялась отчитывать «молодых товарищей» за малейшее неуважение к людям, за расхлябанность и неточность.

Нечего и говорить о том, как волновал Фофанову образ Ленина, воссозданный средствами искусства. Близкая подруга Надежды Константиновны Крупской, она всю свою

жизнь хранила высокую требовательность к художникам, взявшимся за ленинскую тему.

Вот несколько строк из ее воспоминаний, опубликованных шесть лет назад в «Искусстве кино»:

«Пожалуй, никто не был так чуток и взыскателен к образу В. И. Ленина в искусстве, как Надежда Константиновна Крупская. Помнится, мы ходили вместе с ней в Вахтанговский театр на репетицию спектакля «Человек с ружьем». Не скрою, для нее, да и для меня тоже, это было нелегкое испытание. Нужно было убеждать режиссера и актера отказаться от излишне быстрых и резких движений, которые вовсе не были характерны для В. И. Ленина. С нами не соглашались, ссылались на документальное кино — смотрите, мол, каким был Владимир Ильич. А на тогдашних просмотрах исторических документальных съемок все движения действительно были слишком отрывочны, убыстрены. Дело тут было в разнице скоростей движения пленки в старых и новых проекционных аппаратах»*.

Эти воспоминания почти сорокалетней давности многое объяснят тому, кто внимательно посмотрит фильм о последнем подполье Ленина. Ведь отсюда явствует, что еще вместе с Крупской Маргарита Васильевна задумывалась над тем, как достовернее, точнее передать особенности поведения Ленина, его манеру держаться, двигаться.

Но одно дело советовать актеру и режиссеру, а другое — самой пытаться воссоздать перед кинокамерой хотя бы отдельные черточки неповторимого характера Владимира Ильича. Задача усложняется стократно! Маргарита Васильевна ни на минуту не впадает в соблазн прямого воспроизведения речи Ленина, походки или жеста — она совсем не актриса. И все-таки есть что-то от ленинских интонаций в ее рассказе. Вся его тональность очень близка воспоминаниям Крупской — тот же неторопливый, полный достоинства голос. То же благородное сочетание спокойной поверхности повествования с бурей страстей, кипящих внутри, как бы подспудно...

Маргарита Васильевна рассказывает, камера медленным движением «проходит» по ее небольшой квартирке, а в воображении зрителей возникает живой образ Ленина, кажется, вот только что сидевшего за этим столом, проходившего по этому узкому коридорчику...

Вернемся на минуту к упомянутому уже эпизоду с ошибкой Фофановой, не к месту позвавшей гостей. В конце концов, никто не осудил бы нашу рассказчицу, если бы она словом не обмолвилась о происшедшем или упомянула об этом вскользь. Шестьдесят лет безупречного служения народу, честное слово, давали такое право. Нет! Об уроке, полученном в тот день, Маргарита Васильевна вспоминает так же честно и детально, как и о других ситуациях последнего подполья. Даже детальнее. И вот под влиянием (именно под влиянием, иначе не скажешь) ее голоса мы начинаем живо представлять себе лиц, действующих в этот драматический момент. Вот Крупская—взволнованная и возмущенная, она шепотом отчитывает на кухне незадачливую хозяйку. Вот Владимир Ильич — уравновешен, но все-таки явно недоволен: ведь договорились, как же так? Сама Маргарита Васильевна — пристыженная, не оправдывается.

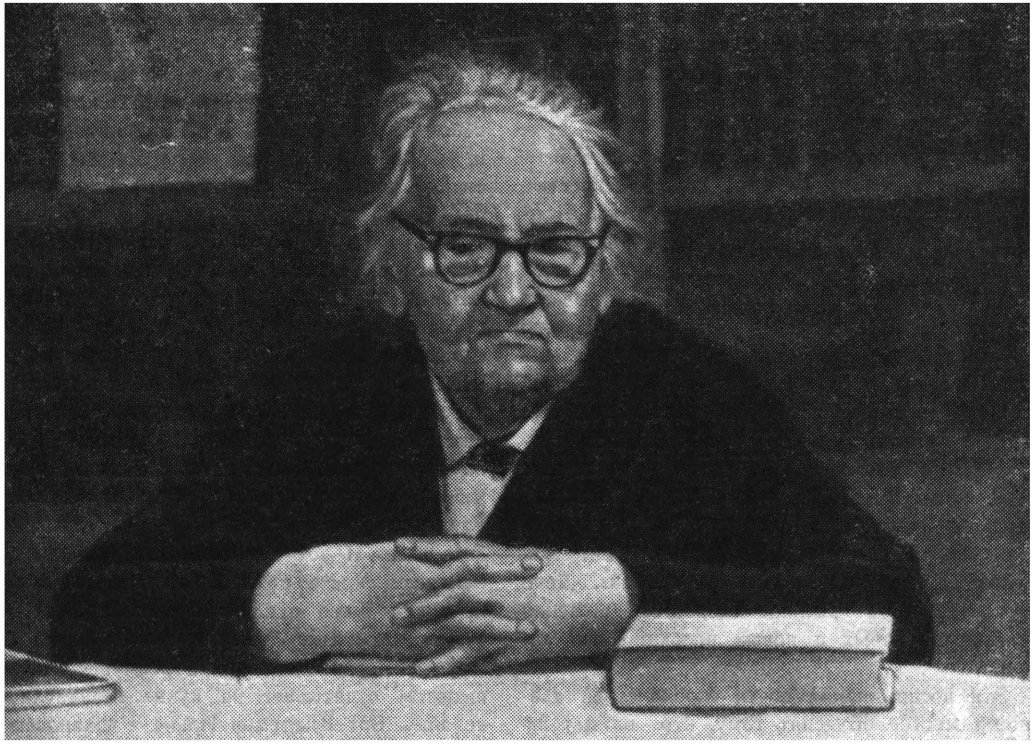
Такая же эмоционально насыщенная картина возникает и в тех кадрах, где речь идет об известных моментах ленинской биографии: Владимир Ильич узнает о штрейкбрехерском поведении двух членов ЦК, пишет письма товарищам, в которых торопит с восстанием, наконец, вечером 24 октября уходит в Смольный. Фофанова сильно, как бы вновь переживая каждую подробность того вечера, описывает свое возвращение домой — темно в квартире, зажгла свет: пальто Ленина нет на вешалке, чай на столе еще не остыл. Значит, только что был здесь... На столе — записка с одной строкой торопливой скорописи: «Ушел туда, куда Вы не хотели, чтобы я уходил. До свидания.

Ильич» *.

---

* «Искусство кино», 1970, № 8, стр. 45.

* В. И. Ленин. Полн. собр соч., т. 49, стр. 453.



«Ленин. Последнее подполье. (Рассказывает Маргарита Васильевна Фофанова)»

Для Маргариты Васильевны, да и для нас, зрителей, здесь кульминирует и завершается основная сюжетная линия ленты. На протяжении многих дней Ленин решительно настаивал, чтобы его звали конспиративным именем, а теперь сам подписывается настоящим. Значит, подполье кончилось. А вместе с ним кончилась одна историческая эпоха и началась другая. И первой узнает об этом скромная, неприметная женщина, стоящая с листком бумаги у стола в тихой, полутемной квартире на Выборгской стороне...

Тут интересно сопоставить течение реального и экранного времени. На то, чтобы вбежать в квартиру, понять, что Владимир Ильич ушел и прочесть его записку, Фофановой потребовались, вероятно, несколько секунд. А вспоминая об этом, Маргарита Васильевна не торопится, удерживает наше внимание долго — минуту или даже больше. Скороговорка ей вообще противопоказана, тут тем более — важна каждая деталь.

Кинематограф по необходимости «уступает» здесь слову, приобщается к пристальности и неторопливости суждений участницы и очевидицы событий. Даже поэзия, самый концентрированный и «кинематографический» род словесного искусства, знает образную силу такого несовпадения скоростей. Например, Илья Сельвинский, передавая впечатления о воздушном бое, начинает так:

> Когда ты говоришь о быстроте,
> Рассказывай замедленно, иначе
> Все очертанья растекутся в дым *.

* Илья Сельвинский. Избранные произведения, в 2-х томах. М., ГИХЛ, 1956, т. I, стр. 194.

Этому совету авторы следуют на всем протяжении фильма, и только потому им удается сохранить «все очертанья». Главный способ, которым создана картина, можно определить так: доверие к слову, доверие к рассказу. И — минимум кинематографических ухищрений.

Сила и полная правомочность этого приема лишний раз подтверждаются тогда, когда создатели фильма от него отступают. Только что мы вместе с рассказчицей пережили драматический, связанный со смертельной опасностью уход Владимира Ильича в Смольный, как вдруг повествование обрывается и на экране возникает Зимний дворец. Камера традиционно «заглядывает» на Дворцовую площадь из-под арки Генерального штаба, и это воспринимается, как цитата из совсем другой картины. Авторы как бы перестают доверять себе и зрителю, и достигнутый «эффект присутствия» на несколько мгновений исчезает. К счастью, это отступление незначительно...

Лента о последнем подполье отличается достоверностью и убедительностью исторического источника, находится на скрещении путей художественного и научного освоения жизненного материала. Ничуть не удивлюсь, если профессиональные историки рассмотрят фонограмму фильма как последнюю редакцию мемуаров М. В. Фофановой об октябрьских днях. Это было бы и естественно и правомерно — Маргарита Васильевна успела авторизовать фонограмму незадолго до своей смерти.

Почти полвека назад А. М. Горький говорил об особом, нарождающемся виде прозы — рассказах бывалых людей. Он высоко ценил такие рассказы, призывал литературную молодежь собирать и записывать их. С тех пор люди, которых Горький называл бывалыми, обогатили нас многими произведениями, без которых уже невозможно представить себе советскую литературу. И хорошо, что движение, начатое основоположником социалистической литературы, захватывает теперь и экран. Оно должно быть в кинематографе не менее широким и плодотворным, чем в литературе.

Лента о последнем ленинском подполье — хороший почин. Двадцать минут, которые мы провели с бывалым человеком, ветераном партии, делегатом XXV съезда КПСС Маргаритой Васильевной Фофановой, запомнятся надолго.

Они поучительны. Они волнуют...

Т. Мамаладзе

Вступление в тему

«Полковник в отставке»
Сценарий М. Чумак. Постановка И. Шешукова. Оператор В. Чумак. Художник В. Амельченков. Композитор В. Биберган. Звукооператор А. Зверева. «Ленфильм», 1975.

...Где-то близко к концу в фильм вступит репортер Варгин и начнет задавать свои вопросы:

— Есть ли у вас в жизни цель, Николай?..

— Скажите, Игорь, вы давно курите?..

Ответы пока не цитирую, потому что они под стать вопросам. Только и разницы, что спрашивающий удручающе серьезен, а отвечающие — не очень, настолько «не очень», что Варгин не выдержит, завозмущается: «А почему вы все ёрничаете?»

Не думаю, чтобы он сам не понимал, почему на вопрос: «К чему вы стремитесь?» — шестнадцатилетний Игорь отвечает так: «Жить на вершине голой, писать простые сонеты. Брать у людей из дома хлеб, вино и котлеты...»

К чести Варгина, его не собьют с толку эти дерзкие «хохмы», и он продолжит опрос, только вот нам, зрителям, станет очевидно: слишком простые средства пытается пустить в ход Варгин, чтобы проникнуть в мальчишеские души. Отсюда и этот эпатаж в ответ — естественная защитная реакция на стремление уложить в примитивную схему сложное жизненное явление. Не знаю, как у моих соседей по залу, но у меня при виде Варгина с его диктофоном тоже возникло желание рифмовать сонеты с котлетами.

...Не везет репортерам в кино. Какие-то они все прямолинейные в подходе к жизненным фактам. Из прямых линий легко вычерчивается

простой и успокоительно ясный рисунок, на взгляд — вполне гармоничный. А факты далеко не всегда столь просты и гармоничны, какими хочет видеть их киношный торопыга-репортер. Не симметричны они и не округлы — есть у них и острые углы и ломаные, рваные, кривые линии. И окрашены они отнюдь не равномерно, одноцветно — хватает и туманных полутонов, едва намеченных, а то и вовсе неопределенных оттенков. Разобраться бы толком в этой цветовой гамме и асимметрии, не пренебрегая составными, не упрощая и не отменяя сложностей в угоду теме, — у нас на глазах из зерна факта проросло бы древо явления, очень непростое в переплетениях своих линий и от того еще более прекрасное

Куда там! Варгины спешат: «Материал пойдет во Францию...»

Факты, из которых прорастал сценарий фильма «Полковник в отставке», настолько широко известны, что зрительская память невольно стремится покинуть кинематографическое пространство, чтобы там. за пределами ленты, вновь объять жизненный материал и, снова вернувшись к картине, соотнести реальное, документальное с его экранным воплощением. Зритель вправе ждать и требовать от фильма, построенного на хорошо знакомом документальном материале, правды художественного документа времени. Той правды, которой, увы, не всегда достает оперативным документальным жанрам в тех случаях, когда они пытаются свести сложное — к простому, а новизну только еще входящих в жизнь явлений — к знакомым тезисам и формулам.

В одном из газетных очерков, посвященных бригадиру-наставнику ленинградского объединения «Электросила» Степану Степановичу Витченко, был приведен такой эпизод. В бригаде снимался документальный фильм. Режиссеру интересна была реакция членов бригады, еще вчера «трудных подростков», на проступок товарища — на его прогул. Режиссер собирался зафиксировать эту реакцию скрытой камерой и уговорил одного из ребят прогулять рабочий день. «В интересах искусства» — так обосновал он полезность предстоящего нарушения трудовой дисциплины. Парень согласился. «А утром за минуту до начала смены в цех ворвался запыхавшийся Костя. — Пошли вы к черту со своим искусством! — не слишмок дипломатично объяснил он обескураженному режиссеру...»

Выражаясь «не слишком дипломатично», Костя бунтовал не только против попытки склонить его к нарушению законов бригадной чести, но и против «искусства», основанного на обмане, фальши, полуправде.

В основу фильма «Полковник в отставке» лег жизненный материал весьма сходный; в судьбе его героя Корнея Корнеевича Полунина много общего с судьбой Витченко.

И точно так же, как это случилось в жизни, герой фильма — Полунин — и его воспитанники не раз недвусмысленно выскажутся против попыток представить истину в жестко заданном тематическом ракурсе, подменить реальное содержание фактов и явлений заранее сконструированной схемой. Это случится в эпизоде со злополучным репортером Варгиным. Мы почувствуем это в той решительности, с которой Полунин протестует против попыток заводского начальства сотворить вокруг его персоны образцово-показательную шумиху. И даже в невиннейшей сцене, когда Полунин предлагает Варгину фотографировать ребят для газеты такими, какие они есть (репортер при этом крайне смущен, ибо, воспользовавшись отсутствием наставника, бригада пошла купаться, и теперь Полунин загоняет их, голых, обратно в цех). А почему бы и впрямь не снять их вот такими? «Или это нарушит легенду?» — спрашивает Полунин репортера.

Однако к этому моменту Варгины уже преуспели в сотворении легенды, и на ветру, производимом скорописными перьями, диктофонами, объективами. живой человек как бы побронзовел, вознесся над землей и странным образом отдалился от нас, людей.

Режиссер-дебютант Игорь Шешуков стремится вернуть его нам. Но об этом — ниже, а пока несколько цитат из репортажей и очерков пятилетней давности.

«В том и секрет его, что он, не изобретая ничего нового, сам своим жизненным опытом пришел к «открытию» макаренковского прин-

ципа: воспитывать подростка надо не индивидуально, только в коллективе происходит становление личности...»

Вот так: есть секрет и вроде бы нет его. Репортер пытается убедить читателя в отсутствии каких-либо тайн воспитания, особых методов воздействия на малоуправляемые мальчишечьи души. «Делай, как я», «Будь как все» — какие уж тут секреты! Но есть, обязательно должны быть они в «Педагогической поэме» прославленного наставника Степана Степановича Витченко! Через его золотые руки, сердце, душу прошли более ста трудных судеб, прошли и явились миру чистыми, облагороженными, воспринявшими высокие понятия чести, совести, достоинства рабочего человека. Ведь наставник учил их не только мастерски собирать узлы оснований контакторов. «Свою цель вижу в том, чтобы вместе с каждым подростком, юношей построить здание его нравственной жизни», — писал он в книге «Дорогие мои мальчишки». Как построить? — есть ли вопрос более острый? Сто судеб, сто жизней — уже одна только эта цифра вызывает жгучий интерес к фигуре наставника, незаурядного. если судить по результатам его деяний, человека. И я ищу ответы на множество непростых вопросов, пытаюсь понять, почему он, заслуженный офицер, прошедший путь от рядового до полковника, участник блокады, награжденный многими боевыми орденами и медалями, принимает решение: пойти на завод «простым» слесарем. Пытаюсь понять, почему он, вопреки и наперекор усталости, естественной для много и хорошо поработавшего человека, предпочел отдыху едва ли не самое беспокойное занятие на земле: воспитание «трудных» подростков, неподвластных ни семье, ни школе, ни милиции.

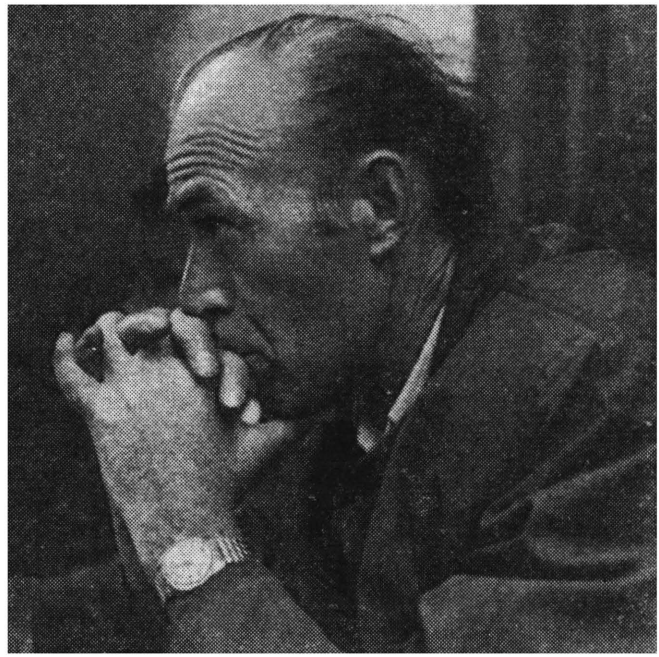
Понять все это, думаю я, — найти ключ к постижению его выдающегося, да, выдающегося человеческого дара обаять одичалые мальчишеские сердца. Именно человеческого в первую очередь, а уж потом профессионального — рабочего умения, рабочей сметливости, способности так организовать и повести дело, чтобы по-настоящему, всерьез увлечь им ребят. Многочисленные письма бывших питомцев С. С. Витченко и их родителей, письма искренние, обнаженно откровенные, письма «не для печати» свидетельствуют: да, есть у Витченко этот необыкновенный дар. И настоятельная социальная и государственная необходимость раскрыть его, показать в действии этот столь нужный и, увы, столь дефицитный талант. Макаренко и Сухомлинский неповторимы, их опыт, система, методология уникальны, но как много значит для всех нас их единственность, каким прозрением наделяет она нас, побуждая небудничным взором взглянуть на каждую завязь новой жизни, на начало становления личности!

«Жизнь одарила его редкостной добротой к людям, мудрым — по наитию — чутьем воспитателя .» Прерву здесь эту цитату обращенными к корреспонденту Варгину словами одного из воспитанников Полунина: «У меня просьба к вам насчет бати. Пишут тут про него всякие общие слова..» И здесь тоже протест против фальши Подростку ясна производительная, действенная сила полунинской доброты, предстающая ему в иных писаниях чем-то застывшим, пребывающим в состоянии покоя. Но доброта — явление сложное, всегда есть у нее и свои оттенки, и свои истоки, и свои противоречия. Репортер, стремясь к запланированным итогам и выводам, мимо всего этого проскакивает на полном ходу

Просьба воспитанника. судя по всему, экранным репортером Варгиным остается невыполненной Не всегда выполнялась она и в жизни. И тогда общие красивые места заполняли пространство, предназначенное для активного освоения, для анализа, для изучения серьезного и глубинного.

«...Он пошел на «Электросилу» слесарем. Просто слесарем. Это было решение обдуманное. Он отказался от «руководящих» должностей, от «чистой» работы. Манил его к себе запах металла. Слесарный простой труд возвращал ему ощущения юности. Ведь если собрался начинать новую жизнь, то у нее должна быть юность. .»

Могло быть так? Могло. Запах металла манит порою сильнее ароматов росистого луга. Только вот слова о новой жизни, у которой обязательно должна быть юность... Есть в них



«Полковник в отставке». Полунин — Н. Гринько

тот избыток красивости, что всегда плохо гармонирует с истиной Такая «изящная», но полная пустот, декоративная трактовка ответственнейшего для человека решения безжизненна. В информации, как говорят кибернетики, много шумов И. как говорит сам Полунин, — надо полагать, со слов своего жизненного прототипа — «ловко мы научились звонить не в те колокола...».

Ловко, да не совсем. Впрочем, я убежден, что и «колокола» нужны. Нужны хорошие газетные и журнальные репортажи и очерки, радио- и телепередачи, документальные и художественные фильмы о наставниках и воспитанниках, о трудных их путях друг к другу, и о встречах, после которых — «и дорога одна и судьба одна». Нужны, как нужны были очерки и фильмы о Стаханове и сестрах Виноградовых, Валентине Гагановой и Николае Злобине, людях, совершавших революцию не только в способах ведения производства, не только в воззрениях на предельные уровни производительности труда, но совершавших ее в сердцах и умах человеческих. Нужны книги и фильмы о строителях «здания нравственной жизни».

Нужны колокола — тонкого чистого литья и не обязательно громкого боя.

Судя по всему, Игорь Шешуков настраивал «колокол» своего фильма на тонкое, чистое, негромкое звучание, на интимно-камерный лад, стремясь перенести исследование в сферу духовности своего героя и тем самым приоткрыть то, что чаще всего сокрыто от наших глаз. Показать человека не в «звездные часы» его жизни, а в будничной повседневности, на работе и дома, в сложном переплетении связей с миром людей, дел, забот. Может быть, именно здесь и следует искать корни его неожиданных порою решений и поступков?

Полагаю, что это трудная, но привлекательная для любого истинного художника задача усложнена была тем обстоятельством, что игровое кино, как это часто случается, с опозданием принялось осваивать новый жизненный материал, это удивительное движение нашего

времени — наставничество. Вокруг материала уже успел возникнуть не только общественный резонанс, не только всеобщий интерес к сложному и многозначному, новым временем порожденному явлению. Успела сложиться и та самая упрощенная «легенда», спешащая все свести к нехитрым, хоть и эффектным схемам, к немногим тезисам. В тех из газетных репортажей, которые делались «варгинскими» методами. В телепередачах, построенных по «варгинским» канонам. Везде, где жизненный материал интересовал лишь как удобная иллюстрация к заданному тезису и потому неизбежно трактовался однозначно, одномерно, плоскостно.

Взявшись художественно осмыслить такое интереснейшее, но уже обросшее газетными штампами явление, режиссер неминуемо вступал во взаимодействие не только с самим жизненным материалом, но и с этой упрощенной легендой.

Режиссеру предстояло освободиться от этих наслоений, скрывших истинные контуры явлений. Вернуть героям жизни их живые черты и характеры. Ему предстояло создать произведение искусства. Предстояло средствами художественного кинематографа раскрыть образ человека, воплощающего собой одно из наиболее ярких и емких явлений нашей действительности — патриотическое движение ветеранов труда, воспитателей рабочей молодежи. Образ, как и требуется в произведении художественном,— обобщенный.

Сценарий, однако, предлагал факты и обстоятельства, прямо перенесенные «из жизни». Деталь биографии: «с девяти лет батрачил на куркуля». Технологическая подробность: придуманное для бригады новобранцев нововведение — «переведем всех на общий наряд; пусть каждый на конвейере выбирает ту операцию, которая ему более всего по душе — зенковка, виброклепка, окраска...» Еще одна подробность: «изготовляем узлы оснований контакторов». Все эти подробности впрямую шли от жизни и с ними нельзя было не считаться. Но все, решительно все надо было перевести теперь в иной ряд, поднять материал к новому — художественному — уровню достоверности.

Первые же кадры фильма говорят нам: да, молодой режиссер более всего озабочен проблемой художественной достоверности повествования. В элегическом прологе — осенний сад, юноша и девушка в военной форме, падающие с дерева яблоки, подернутые дымкой дали — звучит девичий голос: «Вот кончится война, купим мне губную помаду, земляничное мыло и фильдеперсовые чулки...» Мечтает девушка, которую война лишила многих маленьких и таких больших — мы это понимаем и сегодня — радостей. Достоверен этот трогательный мотив, точна взволнованная мысль о сопряженных со временем мерах оценки вещей. Но чем серьезнее заявка на серьезную мысль, тем строже требования к ее разбитию. Между тем, далее, когда режиссер переводит повествование в иные, близкие нам времена, когда, желая поразмыслить о неизбежной переоценке ценностей, противопоставляет и сопоставляет характеры и человеческие отношения, мы с огорчением замечаем, как постепенно входит в русло заданности, мельчает, мелеет мысль.

Молодая женщина, хирург, дочь сверстницы Полунина, Марина брезгливо выговаривает матери за все то же земляничное мыло: «Оно отвратительно пахнет». В «перекличке» мотивов и их противопоставлении есть свой расчет. Это едва заметный, молниеносный и — оглушительный удар, рассчитанный на долго длящуюся, медленно затихающую боль. Подождите, она еще настигнет нас...

Есть у Полунина нечаянная невестка, маленькая девушка Лида. Ее обманывает муж, ей горячо сочувствует Полунин. С первого же появления в кадре на ее лице явственная печать мученичества и обреченности. И, конечно же, она безвременно покинет юдоль своих скорбей, оставив Алексею и Корнею Корнеевичу ребенка, чье рождение стоило ей жизни. И снова полковнику вспомнятся или приснятся — осенний яблоневый сад, юноша и девушка в армейской форме. Естествен этот сон-воспоминание, разрываемый детским криком: новая жизнь требует забот о себе. Но в следующей ретроспекции, поданной как бы сквозь затуманенное стекло, нам вновь явится умершая Лида; у нее довоенная прическа и голос покойной жены Полунина: «Вот кончится война...» Несколько раз

заставит ее режиссер повторить эту фразу, одновременно отсылая нас и к девушке из осеннего яблоневого сада и к сегодняшней Марине с ее отвращением к земляничному мылу. Нет, отнюдь не самоцельна эта откровенная демонстрация режиссерских построений. Напротив, цели обозначены с нажимом. Хоть и затейлив, вычурен ход с земляничным мылом, с совмещением двух, нет — трех женских ликов, а логика просматривается без особых усилий: показать и доказать, что многие нынешние конфликты между отцами и детьми предопределены не пресловутым конфликтом поколений, а духовным несовпадением индивидуальностей, несовпадением нравственных взглядов на мир, на жизнь, на обязанность быть человеком. И как ни разорван «поток сознания» героя намеренно усложненной ассоциативностью мышления, режиссерская сверхзадача представляется цельной: выявить и открыто продемонстрировать незаурядность личности Корнея Корнеевича Полунина. Сверхзадача, решаемая доказательством от противного — отталкиванием от стереотипа и разрушением его. В этом молодой режиссер последовательнее всего

— Хорошо, что вы не похожи на полковника,— говорит Полунину Лида

— Три месяца отставки и никаких следов,— отвечает он ей и... замыслам режиссера. Хотя и ему и нам должно быть известно, что трех месяцев мало, чтобы стерлись следы всей предшествующей жизни. Он, Полунин, всегда был таким — «непохожим» на остальных.

Корней Корнеевич Полунин — человек очень интеллигентный и очень эрудированный. Завсегдатай букинистической лавки, он цепким взором библиофила выхватывает из ряда книг прижизненное издание Боратынского и приобретает томик Толстой-Сухотиной. При случае цитирует Чехова и по просьбе коллеги-токаря Георгия Фадеевича дает справку о количестве звезд, различаемых невооруженным глазом. Он не такой, как все, и это видно хотя бы из того, что у других дома «зверинец: две собаки, сиамский кот, четыре хомяка, попугаи и еще какое-то странное животное, что-то среднее между обезьяной и попугаем», а у него — петух, да и тот один; присутствие в доме этой белой домашней птицы оттеняет одиночество Корнея Корнеевича. Деталь, спору нет, выразительная. Но, пожалуй, и чересчур экстравагантная для серьезного анализа явления, предложенного сценарием — явления социального и вовсе не единичного. Подобного рода детали сразу же выводят героя в ранг людей по-своему исключительных. И в дальнейшем его достоинства будут подаваться с экрана с тем же нажимом, с акцентом, и это создаст вокруг него некий ореол.

Впрочем, до какого-то момента такой ореол даже необходим фильму. Чтобы подобрать ключи к этим трудным мальчишеским сердцам, нужны качества незаурядные. Нужна, например, широта и ясность взгляда на жизнь. Нужна терпимость, которую не в пример родителям и даже парторгу завода, не приемлющим «патлатость» своих сыновей, проявляет герой: «Длинные волосы — это пустяк. У каждого поколения была своя маска, своя игра, так сказать, да...» Правда, одного из своих «обормотов» он уговорит-таки постричься — в назидание остальным, и этот факт как-то поколеблет нашу уверенность в искренности его заявлений о необходимости уважать растущего человека. Но, наверное, в современном цехе довоенный «полубокс» надежнее...

Стремясь воссоздать образ неординарной личности, режиссер находит союзника в актере. Собственно, уже самим выбором Николая Гринько он программно заявляет о своем намерении повоевать с расхожими представлениями об отставнике как о человеке честном, прямом, но грубоватом, без излишних тонкостей. Попутно замечу, что в этой специфической сфере, в выборе актеров для первой своей большой работы, достаточно полно проявляются возможности дебютанта: ведь нередко робость начинающего перед именитым, старшим по возрасту, по опыту и мастерству художником оборачивается поспешной непродуманностью решения. А здесь — если иметь в виду цель, которую ставил перед собой режиссер, — точность необыкновенная. Полунин Николая Гринько — воплощенная деликатность, олицетворение мягкости, образованности интеллигента доброй петроградско-ленинградской

«Полковник в отставке»

закваски. И одновременно — духовной цельности, убежденности, ясности нравственных ориентиров. Правда, порой с уст Полунина срываются фразы типа «Стоять!», «К цеху — бегом!» и заставляют нас задуматься о природе такого вот огорчительного диссонанса. «Привык к власти, к приказам», говоря словами Полунина? Да нет же, это командует драматургия фильма, противоречивая и непоследовательная, это срывается на крик, сопротивляясь актеру, предложенный ему материал. И все же довольно часто в этом противоборстве актер одерживает победу. Мы начинаем внимательнее всматриваться в героя — масштаб его личности обозначен крупным, значительным. Но тут я вынужден сделать оговорку. Дело в том, что ощущение значительности главного героя в фильме достигается не только такими — достойными — средствами. Она еще и подчеркнута, оттенена незначительностью, ординарностью окружающих Полунина фигур — так на древних гробницах и панно крупные рельефы царских особ сопровождались изображениями соподчиненных им миниатюрных человечков.

Даже в самом близком к Полунину окружении не сыскать равного ему партнера. Сын Алексей: «У тебя сын — ого-го-го!» Но междометиями этой шутливой автохарактеристики не

заполнить пустот роли, не устранить приблизительность черт характера. Да и есть ли он, характер? «Честный» малый, женившийся на Лиде из жалости, кажется, он существует в фильме для того, чтобы проиллюстрировать все ту же несовместимость индивидуальностей и в нужный момент подставить щеку для отцовской пощечины. Столь же функциональны по отношению к Полунину почти карикатурно сыгранные фигуры начальника отдела кадров и начальника цеха И неприкаянный композитор Бахрушин, талант, «знаменитый и такой несчастный», придан главному герою для того, чтобы своей ущербностью возвысить здоровое начало полунинской души. Но, может быть, суетность, незначительность близких Полунину людей необходимы для мотивации решающего его поступка: одинокий в собственной семье, лишившийся с уходом в отставку привычного жизненного тонуса, он идет на завод, чтобы восстановить прерванные связи с большим миром людей? Предположение подтверждается признанием героя: «Я сейчас вроде с ног сбит. Просыпаешься утром, а спешить некуда. Сидишь у окна, а за окном люди, у каждого свои дела...» Но если это так, то ведь тогда внимание режиссера должно быть приковано главным образом к «другой жизни» полковника в отставке. Ведь если верить редакторской аннотации, «главное в судьбе героя на данном этапе — это завод, его бригада, его «обормоты», которые очень нужны ему, а он — им». Однако внимания к этой важнейшей для нас сфере полунинского бытия нет — есть формально обозначенный отрезок дистанции, промежуточный в ряду ретроспекций, камерных семейных эпизодов, застольных бесед — быта, одним словом. Признаюсь, что в жизнеописаниях многих героев дня я не прочь увидеть и разношенные шлепанцы — надоели блестящие котурны. Но и увидеть человека в деле, возвышающем человека, почитаю для себя необходимым.

А главное дело Полунина — вот оно: стайка несущихся по заводской территории подростков, вышедшая из-под контроля стихия, сметающая со своего пути все, в том числе и продуктовый ларек с весами и апельсинами. Не просто орава мальчишек-акселератов — то слабое, по мнению многих наших современников, звено в цепной передаче, которое обязательно должно быть укреплено, закалено, ибо, не сделай мы этого, и разорвется цепь. Те самые ребята, бездумные, но отнюдь не простодушные, ради которых в картине столь часто предпринимаются экскурсы в до- и послевоенное прошлое с его скудным, неустроенным бытом и простором незагроможденного вещами счастья. Те самые Васи, Толи, Андреи, Игори, Гены, Коли, ради которых затеваются многочисленные бесспорные споры — разговоры о долге поколений перед временем и друг перед другом. Закладывая фундаменты будущих зданий нравственной жизни, Полунин держит свой главный экзамен — этот экзамен и должен быть целью, смыслом и душой фильма. И если камера Владимира Чумака столь подробно и дотошно обживает интерьер полунинской квартиры, крупно подает кресло, пепельницу с окурками, плед, петуха, скомканную газету, находит все новые характерные детали в обстановке и в окружающих героя персонажах, то мы, зрители, вправе ждать от авторов такой же властности и дотошности в исследовании характеров подростков, такого же укрупнения деталей их внешнего и психологического облика.

..Вот бегут они по заводскому двору, перебрасывая друг другу спортивную сумку. Чем разнятся они, чем отличаются один от другого? Пока только цветом курток — малиновых, зеленых, желтых. Понятно — они в движении, и не разглядеть лиц — пока перед нами лишь обобщенный образ буйной, не знающей удержу силы. Но вот остановятся они перед Полуниным, и камера задержит свое внимание на каждом и предложит разглядеть «броские приметы» каждого.

Какие же?

Вася: «Василий Павлович, родился в 1960 году. Пять лет под насилием родителей учился в музыкальной школе. Флейта-пикколо — это я. Судимости не имею...»

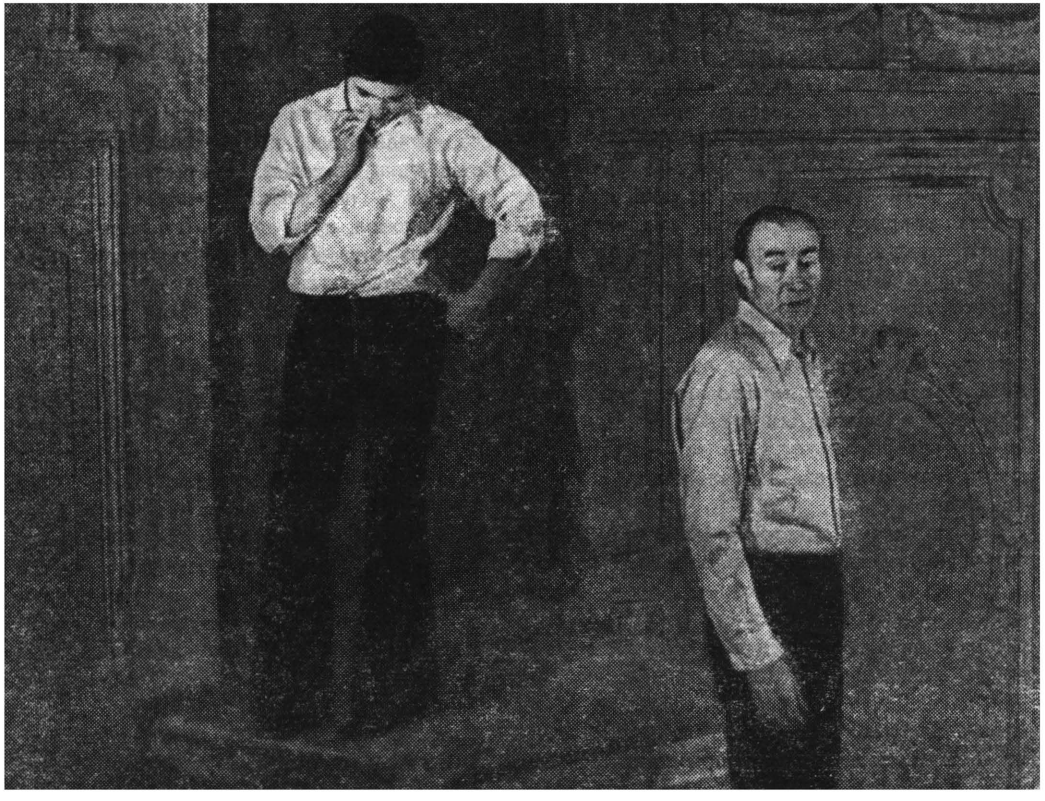
Толя: «Спосссбности ниже среднего. Книжек не читаю, уроков не учу. Хочу дать совет — молодость беззащитна, так берегите же нас смолоду...»

Андрей: «Закурить не найдется?..»

Так. Что же еще, кроме цвета курток и степени умения «острить», выводить взрослых из себя, «заводить» их? О, много еще всякого другого. Один, оказывается, читает Спинозу и пишет стихи, другой растет без отца и обманывает мать, третий состриг патлы по просьбе полковника, четвертый курит для «понта»...

Теперь постараемся понять, что же делает их столь удивительно похожими друг на друга — подобно отливкам серийной выделки. Да примерно то же, что и «конкретизирует». Цвет курток. Стиль, если можно назвать стилем дурашливость поведения. Вкусовые пристрастия и увлечения — гитара, «маг», стереопроигрыватель. Подростковый «арго»: «Сколько башлей за эту муть?» С чем тут спорить? Да, мы знаем, в подростковой среде действуют стойкие стереотипы поведения, моды, речений, но существует и многообразие типов, характеров, судеб, такая их непохожесть и такие отклонения от зафиксированного обыденным сознанием стандарта, что не замечать их — значит упростить и самое явление и задачи его анализа. Социологи знают об этом, обязан знать и художник. Тем более если он устами своего главного героя провозглашает канон: уважать индивидуальность растущего человека. Но индивидуальностей он не видит, и мы их тоже не видим и не знаем, что и кого уважать. Он, художник, вместе со своим героем хочет защитить подростка от всеобщего — родительского, педагогического, любого иного — непонимания, но за-

«Полковник в отставке». Гена — А. Богданов, Полунин — Н. Гринько



щита срывается, ибо она сориентирована на универсальный тип подростка, а в художественном произведении универсализм типажа образует пустоту. Это принципиальный, на мой взгляд, просчет. Ибо удручающая безликость подопечных Полунина обесценивает его победу, выхолащивает ее человеческое содержание. Да, вот еще что объединяет этих ребят — их вполне функциональная роль в строе фильма. Все их существование здесь направлено на успех Полунина, они «обречены» на «перековку». Ни одной потери не знает полковник в отставке — наверное, в возмещение утрат, понесенных в той, «другой жизни».

Как в этой, заводской, жизни сказал о нем начальник цеха?

— Вы что, в святые угодники нацелились?

И как сказал о нем острый на язык Георгий Фадеевич:

— Что ты из себя святошу-то строишь?

Нет, мы не с ними, не с этими людьми. Но не признать острой точности их замечаний о «святости» героя не можем. Фильм, в котором поначалу увиделось желание авторов развеять неземное облачко легенды, лишь добавил золотого сияния в нимб над головой Полунина. Фильм вновь процитировал те общие места, против которых, как думалось, восстает режиссер. И когда в конце фильма появляется репортер Варгин, и кое-кто из ребят, а с ними и автор картины, заявляют протест против упрощения и обеднения действительности, этот протест во многом звучит уже праздной декларацией. Проявленная в исследовании и отображении «этой и другой» жизней Корнея Корнеевича непоследовательность — то наперекор легенде, то в угоду ей — обнажилась во всей полноте.

Сознаю, какую ответственность беру на себя — дать оценку первой работе молодого художника. Признаю возможность ошибочности своего суждения — и все же не могу усомниться в справедливости этих своих претензий к фильму. И. Шешуков взялся за материал, который, как линза, сконцентрировал, собрал в фокус многие важные закономерности нашей жизни — черты нашей морали, нравственности, нашего понимания жизненных целей. Наставничество — одно из тех проявлений душевных качеств народа, которые высвечивают самую суть нашего общества, нового отношения к человеку, новых связей между поколениями. Искусство не может не интересоваться этим материалом — так он существен, так многое обещает при глубине разработки, так благодарен для художественного исследования.

Разумеется, если преодолеть поверхностный слой вторичных напластований, которыми он успел обрасти. Искусство интересует не общий абрис явления — но его глубины, его связи с проблематикой времени, его истоки и перспективы.

Молодой режиссер, по-видимому, понимал это. Стремление выйти за пределы сложившихся стереотипов почти полемически заявлено в его фильме. Многое в режиссерских построениях обнаруживает потенциальные возможности дебютанта, порою сквозь заданность характеров проглядывают глубины духовной жизни, которые могли бы быть интересны и значительны. Атмосфера некоторых сцен фильма — в частности, его ретроспекций — поэтична, соткана тонко и трепетно. Но все это остается лишь намеком, случайным прозрением, этюдом — ибо драматургический материал не предполагал, судя по всему, ничего подобного. Вступая в свой бой со стереотипом, режиссер был вооружен лишь намерениями — и очутился в конфликте с драматургией своего фильма. Этот конфликт оказался непримиримым, он перекосил всю конструкцию произведения. Главное в нем обрисовано бегло и невнятно, даже как бы незаинтересованно; ощущение же глубин в анализе судьбы и характера героя никак не подкреплено их содержанием — слишком неопределенные здесь драматургические характеристики и мотивировки. И тогда уже ни детали, сами по себе выразительные, ни трагичность истории Лиды, ни псевдозначительность фигуры композитора-неудачника ничего существенного не высвечивают ни в герое, ни в самом общественном явлении, с ним связанном. Поэтическая конструкция этих сцен — где-то далеко в стороне от заявленной темы.

Режиссер стремился преодолеть недостаточность драматургического материала, ответить

на вопросы, оставленные пока без ответа. Но ответа не последовало, ибо желание соответствовать себе, своим установкам и стремление примирить их со стереотипом — несовместимы. Невозможен, противоестествен их симбиоз. Предполагался фильм «на тему», режиссер попытался снять — «на человека», но не найдя равнодействующую, потерпел досадную «полуудачу».

Однако в фильме прозвучало обещание...

Л. Донец

Сказка о Красной птице

«Горькая ягода»
Сценарий Я. Филиппова. Постановка Т. Камаловой. Оператор А. Панн. Художник Н. Рахимбаев. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Н. Шадиев. «Узбекфильм», 1975.

Эта история начинается как голубая. В прямом и переносном смысле. На берегу реки в зарослях камыша в летний солнечный день стоит девочка и смотрит на мир через голубое стеклышко. И все на экране становится голубым. Вот загорают голубые девочки. Вот бегут голубые мальчики. А вот и он. Эркин. Весь голубой. Они улыбаются друг другу. А потом Эркин выхватывает стеклышко и убегает. Наргиз гонится за ним, обижается и уходит. Эркин смотрит сквозь голубое стеклышко, как она удаляется...

Пока все это — заставка-пастораль перед титрами. Девочка обиделась и ушла. Но это еще не серьезно. Это еще игра, приятная для обоих. И обиды приятные, потому что их легко прощать. И даже хочется обижаться, чтобы потом прощать. Но игра повторится в финале — на этот раз в тональности драматической. Голубая история станет красной.

Есть сказка о том, как юноша рассмешил принцессу. «Горькая ягода» — история о том, как принцесса расплакалась. Слезами первого разочарования в любимом и неутоленной жажды нравственного совершенства.

В самом названии «Горькая ягода», в самом этом обороте есть нарушение традиционного смысла. Что это такое — горькая ягода? Ягода должна быть сладкой, это естественно. И все же слова эти срослись давно и прочно, они стали и исключением из правила и правилом одновременно, своего рода образом двойственности реальной жизни.

История, рассказанная в фильме, очень проста. История детской любви... Любви сладкой и горькой одновременно.

Девочка и мальчик. Первый, внезапный, острый интерес друг к другу, первая детская влюбленность. Еще несформировавшаяся, не высказанная ни друг другу, ни самим себе, маскирующаяся под грубоватое наигранное равнодушие. Но уже — требовательная. Наргиз любит Эркина. Эркин любит Наргиз. Он самый храбрый и самый умный. Она самая красивая и нежная. Она женственная и ранимая. Он энергичный и смелый. Мальчик (Б. Хамраев) и девочка (Ш. Гафурова), выбранные режиссером на роли Эркина и Наргиз, — основная удача фильма.

Итак, они влюблены друг в друга. А потом он станет виновником гибели Красной птицы... Нет, он не злодей. Он и сам не ожидал, что так получится. И тем не менее, он разбил покой и гармонию в душе Наргиз.

Ах, эти принцессы, которые могут долго мокнуть под дождем, а потом не в состоянии уснуть на горошине под пятью перинами! Чего им еще нужно, если принц, действительно, самый храбрый и самый умный? И действительно любит свою принцессу?

А нужно им, чтобы подвиги были не просто опасными и рискованными — чтобы они были благородными, великодушными. Чтобы они были прекрасными. И чтобы принц страдал, когда птица кричит от горя. Чтобы он не мог стать причиной ее гибели. Ведь прекрасное и насилие, грубость души — несовместимы.

Что можно простить принцу? Принцу можно простить многое. Даже когда то, что он говорит и делает, тебя сильно обижает. В такие минуты может даже показаться, что ты ненавидишь принца, и все же ты простишь его. Его можно простить, если он обижает т е б я.

Но нельзя, если — т в о ю м е ч т у, твое представление о прекрасном. Твою Красную птицу.

●

...Когда Лали возвращается из лагеря, она не узнает подругу: такая Наргиз стала красивая. Лали еще не знает, что в поселке появился новый мальчик — Эркин, который ничего не боится. Впрочем, когда Лали узнает о нем, ей все равно многое останется в отношениях Эркина и Наргиз непонятным.

Вот Наргиз прибежала вся в слезах и сказала, что она ненавидит Эркина. А на другое утро ушла вместе с ним в кино как ни в чем не бывало. Этого понять нельзя! Это нарушает все представления Лали о мире, такие прямодушные и бесхитростно прямолинейные. Ведь если ненавидишь, какое может быть общее кино?!

В этом фильме, где действуют только дети, все главные обиды, огорчения и трагедии, тем не менее, не из-за их отношений друг с другом, а из-за несоответствия поступков идеалу. Поэтика «Горькой ягоды», ее внутренняя устремленность — в «опробовании» действительности идеалом и идеала действительностью. Наргиз не сделала лично ей, Лали, ничего плохого. Напротив. Но как она может т а к поступать? Лали ссорится с Наргиз потому, что не может понять подругу.

Лали не выносит ничего непонятного в отношениях, ничего невыясненного. И не может жить спокойно, когда на нее сердятся. В таких ситуациях она готова на все: и на то, чтобы делать любую черную работу по дому, и на то, чтобы оставаться с младшим братом Иззатиком на весь день. Лишь бы только никто не хмурился и все были дружны и веселы.

Иззатику, очевидно, скоро стукнет год. Он пока еще ничего не говорит, а выражает свои эмоции улыбкой одобрения и отчаянным ревом. Обуза и нагрузка для тех, кому тоже не бог весть сколько — десять-двенадцать лет. Но «Иззатик-пузатик» — это еще и некий камертон, настраивающий нас на определенную тональность. Его радостные ухмылки или горючие слезы имеют в картине свое особое значение.

— Ты хотел бы увидеть Красную птицу? — Иззатик кивает.

— Вот видишь, какие бывают на свете чудеса? — Иззатик кивает.

●

Красная птица появляется поначалу в сказке, которую рассказывает Лали, как символ красоты и счастья. «Далеко-далеко в горах живет Красная птица. Большими крыльями она как взмахнет да полетит, словно огонь в небе рассыплется, а запоет — словно колокольчики позванивают. Все вокруг ее слушают и радуются. Кто увидит ее — счастливый будет».

Затем про Красную птицу рассказывает Наргиз. Рассказывает Эркину. Очевидно, обе девочки, и Наргиз и Лали, знают эту сказку от бабушек, а те — от своих бабушек, а те — от своих. В истории Наргиз тоже есть и сказочные и притчевые мотивы, правда, не совсем обычные. Для притчи эта история слишком лирична — не столько учит, сколько волнует. Для сказки она неожиданна своим финалом.

Счастливый финал — закон сказки. Какие бы трудности ни переживали принцы и принцессы, сказки кончаются тем, что все налаживается и наступает долгая, тихая, счастливая жизнь.

История о Красной птице, рассказанная в фильме, нарушает этот закон: принц и принцесса жили долго и несчастливо. Это сказка-драма. Она случается и в жизни. И происходит это тогда, когда гибнет Красная птица, когда рушится мечта.

История Красной птицы, рассказанная Лали своему широкоскулому Иззатику, это еще детский вариант сказки. Всего лишь обозначение темы. Сказочная беззаботность здесь еще ничем не поколеблена. И Иззатик одобрительно погукивает, слушая ее. Когда же эту же историю рассказывает Наргиз, она приобретает драматический оттенок. А затем уже Красная птица появляется в картине не только как символ, но и как действующее лицо. Действующее лицо поэтического фильма.

Две музыкальные темы ведут картину: безмятежная моцартовская, становящаяся иногда почти игрушечной в хрупком хрустальном пе-

резвоне колокольчиков, и печальная, дымчатая. Переплетаясь, они подчеркивают два эмоциональных состояния героев и событий.

Время событий — несколько солнечных летних дней. Их тепло, иногда зной, а иногда свежесть почти физически ощущаются в фильме, и это тоже имеет прямую связь с его эмоциональным миром. Вся жизнь фильма выведена из квартир на улицу, на дорогу, в лес, на речку, в тенистые дворы, окружающие небольшие одноэтажные дома, где обитают наши герои. Дворы полны цветов, яблок. Яблоки от собственной тяжести срываются с веток и падают на землю.

Природа входит в мир детства как его неотъемлемая поэтическая часть. Речка, лес, солнечные поляны, отмели... Здесь радуются, играют, ловят рыбу, жарят ее на вертеле, рвут ягоды. Наргиз украшает себя лесными сережками, которые вешает на уши, как это, наверное, делали еще девушки из какого-нибудь языческого племени. А вечером, когда девочки сидят у реки и видят, как лошадь пьет воду, алую от заката, Наргиз в восторге шепчет: «Смотри, лошадь пьет огонь!»

В лес приходит Лали поплакать, когда ссорится с Наргиз, и успокаивается, вглядываясь в медленно плывущую по воде черепаху, в кипение белых цветов на высоких стеблях, в яркие лоскутки бабочек на стволах деревьев.

«Горькая ягода». Наргиз — Ш. Гафурова, Эркин — Б. Хамраев

У древней чинары ищет уединения Наргиз, после того, как Лали вместе с родителями уехала из поселка насовсем. Наргиз не успела проститься с подругой. Не успела с нею помириться. Дружба распалась. Лали навсегда, наверное, запомнит эту первую измену. Но исправить уже ничего нельзя. Вот Наргиз и сидит под огромным деревом, жует травинку, а лес отвечает на ее печаль тихим цоканьем, бормотаньем, уханьем, поскрипыванием, птичьими посвистами. И, наконец, появлением огромной красной птицы, птицы счастья, которая неожиданно возникает в голубом небе, кружит в нем и улетает куда-то вдаль, к скалам.

Фильм «Горькая ягода» можно рассказать так: Эркин и Наргиз любят друг друга. Эркин совершает жестокий поступок и разрушает ее чувство. Это будет проза. Можно так: не станет счастлив человек, если он причиняет боль другому. Это будет притча. А можно: Принц убил Красную птицу. Принцесса заплакала и ушла от него навсегда. Это будет сказка. В фильме есть сочетание всех этих пластов. Он находится на перекрестке притчи, сказки и драмы, и, кстати сказать, все слабости, от которых фильм вовсе не свободен, происходят как раз от жесткого — подчас — столкновения всех этих жанровых пластов. Иногда картина срывается на скучную прозаическую скороговорку, иногда, напротив, становится искусственно опоэтизированной, иногда чуть больше, чем надо, варьирует в изысканных, но уже необязательных образах ту самую мысль, которая наиболее точно выражена в поэтическом образе Красной птицы.

Так, вставным номером смотрится рассказ Наргиз о балете «Жизель» и ее танец, послушно имитирующий сцены из спектакля. Танец Наргиз выключен из действия фильма, затянут и только повторяет то, что мы знаем из самого фильма: сказку о том, как «принц совершил дурной поступок, и принцесса умерла». Хотя если бы этот эпизод был решен как характерный, он мог бы стать трогательным: если бы неловкость, с которой девочка пытается повторить балетные «па», надеясь вложить в них свои собственные чувства, была выявлена чуть более отчетливо, чуть остраненнее.

Персонажи картины — реальные ребята из реальной жизни, и реальность их существования на экране должна быть так же ощутима, как поэтический смысл рассказа. Но все те, кто окружает главных героев, похожи на кордебалет. Они только статисты в драме основных героев. Например, мальчишки из компании Эркина существуют только для того, чтобы подчеркнуть лидерство Эркина. Их образы даже не заявлены.

И совсем уж не повезло в картине взрослым. Особенно бабушке, которой уделен длинный и назидательный эпизод ночного разговора с Лали; бабушка учит внучку, что значит правильно жить среди людей, но ее советы — это только дидактическая вытяжка из поэтической ткани фильма.

Да, в этом фильме есть и робкое, и неуверенное, и маловыразительное. Но есть главное — то, что делает картину режиссера Т. Камаловой, дебютантки в игровом кинематографе, сценариста Я. Филиппова и оператора А. Панна одним из самых заметных достижений среди детских картин последнего времени. Есть глубокая и серьезная мысль, выраженная пронзительно искренне.

●

Красная птица приносит людям счастье. Она раскрывает свои огромные, как огонь, крылья, и на душе становится вольно и радостно. Стираются грани между тобой и миром. И нет больше границ между своим и чужим. Настолько, что начинаешь чувствовать весь мир родственным себе и проникаешься его бесконечностью. И делаешься от этого счастливым и сильным.

Птица счастья ничья. Ее нельзя присвоить, иначе она умрет. Тот же, кто лишит ее свободы, навсегда потеряет счастье.

Все знают: Эркин самый храбрый. Он не боится ночью пойти на кладбище. Он ловок и удачлив во всех своих мальчишеских проделках. Он лучше всех стреляет из лука. Он умеет постоять за себя. И он многое знает. Он знает, например, что проем в скале похож на ухо великана, в которое можно крикнуть: «Наргиз!» — и оно ответит тебе многократным пов-

торением любимого имени. Но он храбр опасно: он не боится сделать больно другому.

Эркин — лидер. Ему необходимо сознание власти. Он держит ребят около себя на положении вассалов, он дразнит их, сталкивает друг с другом, заставляет драться. Ему это нравится. Друзья, думает он, нужны тому, кто не надеется на свои силы. А у него сил много. Но, умея много, он, тем не менее, не выносит, когда еще кто-то что-то знает и умеет. Эркин не сливается с миром, не всматривается, не вслушивается в него, он — эпицентр, и мир послушно вращается вокруг него одного. Это какая-то душевная глухота. Говорят, она естественна для многих мальчишек в этом возрасте, ею нужно переболеть, как корью. Но только не у всех она потом проходит, вот беда.

Ребята группкой возвращаются со стройки, где в глубине карьера ползают мощные МАЗы. Идут по длинной песчаной дороге под жарким солнцем. Всем хорошо. Кроме Эркина. Он один чувствует какое-то глухое неудовольствие. Только что выяснилось: другие мальчишки тоже кое-что знали про эту огромную стройку и про будущую плотину, и это «кое-что» было даже полнее и правильнее, чем то, что мог рассказать Эркин. Необходимость реванша — вот что мучает Эркина во время этой прогулки. А тут еще Наргиз спрашивает про какую-то историю с Красной птицей, и выясняется, что он, Эркин, который «знает все», эту историю не слыхал.

Наргиз начинает рассказывать, одушевленная желанием поделиться своим богатством с Эркином. Она рассказывает о принце, принцессе и Красной птице. О том, как жили в одном царстве-государстве Красные птицы. Расправляли свои огромные, как огонь, крылья и радовали этим людей. А потом принц, желая добыть для свадебного головного убора своей невесты перо, убил одну из Красных птиц. В уборе из красных перьев принцесса была очень красива. Поэтому и другие невесты тоже захотели венчаться в таких же головных уборах. И другие принцы стали убивать для них Красных птиц. И тогда оставшиеся поднялись и улетели из этого царства навсегда. Вот какую сказку рассказала Наргиз Эркину.

Но пока Наргиз доверчиво и счастливо, чувствуя себя принцессой рядом с любимым, рассказывает ему эту историю, Эркин срывает репейник и, одну за другой, бросает ей в волосы колючки, пока те не образуют на ее голове кривоватую коронку. И тогда Эркин глумливо кричит ребятам, показывая на голову Наргиз: «Ну-ка, посмотрите, чем не принцесса!»

Все смеются. И Эркин доволен. Он снова на первом плане. Снова — герой. К тому же все ребята ведь уже давно поняли, что Наргиз ему нравится, а мальчишке это перенести трудно. Значит, необходимы выходки против Наргиз: они должны восстановить в глазах приятелей его репутацию человека мужественного и независимого, свободного от всяких сантиментов.

Так заветная сказка Наргиз становится посмешищем. Была принцесса, стала дурочка. Оттого, что он посмеялся над ее сказкой. Вот тогда она и говорит: ненавижу! Да только надолго ли в ней это горькое чувство? Что можно простить принцу? Принцу можно простить многое, кроме самого главного. Но Наргиз еще не поняла, что глумление над сказкой — это и было то, чего прощать было нельзя. Ведь сколько ни учат нас сказки мудрости, в жизни надо каждый раз самому «раскрутить» с в о ю историю до конца, прежде чем мудрость станет т в о е й. И Наргиз мирится с Эркином. Идет с ним в кино, гуляет по лесу, ест горькие ягоды, сидит у костра, чем, как мы уже знаем, и приводит в недоумение свою подругу Лали.

И все-таки Наргиз с тех пор в чем-то переменилась. Она стала задумчивой. Видно, что ее что-то томит, что-то тревожит. А Эркин и не подозревает, что случилось непоправимое. Дразнил же он ее и раньше! Так ведь всегда делают, когда девочка тебе нравится. И она не обижалась, а охотно принимала условия предложенной ей игры. Словом, Наргиз даже и не подозревает пока, что он уже подошел к самому краю.

●

А потом наступает уже настоящая драма... Наргиз сидит под старой чинарой в лесу, в

«Горькая ягода». Лали — Ш. Бурханова

задумчивости покусывая травинку. Лали уехала, они не простились, и вообще все складывается как-то не так. И вдруг в чистом голубом небе пролетает Красная птица. Красная-красная. С огромными крыльями. Покачала ими и улетела за скалы.

Такое невозможно таить в себе. И Наргиз мчится в поселок, к ребятам, к Эркину — поделиться увиденным. Ее волнение сразу же передается всем. Радостные, мчатся они за Наргиз, уверенные, что стоит им прибежать в горы, как сразу же увидят Красную птицу. Но вот уже и горы, а Красной птицы все нет. Все растеряны и обескуражены. Кроме Эркина. Вызывая испуг и восхищение товарищей, он лезет на лысые, острые, скалистые уступы. И — скрывается за скалой. Проходит несколько томительных минут, прежде чем он появится снова. В руке у него — рубаха, завязанная в узел. Никто ничего не понял, только кто-то брякнул: «Ой, его уже раздели!» И вдруг в небе показалась Красная птица. Все обрадовались, заорали, запрыгали. Но в том, как птица делала круги в чистом голубом небе, было что-то напряженно неестественное. И потом этот крик — короткий, как горловой спазм! Короткий и мучительный. Он приковывал к себе, как сигнал бедствия. Это был крик боли. Почти человеческий. Да и огромные крылья птицы, словно потеряв управление, лихорадочно чиркали синее небо. Так, словно птица взывала о помощи. Словно требовала справедливости.

А на земле в это время Эркин с торжеством развязал рубаху, и все увидели, что в ней — еще мокрый, неоперившийся птенец.

— Вот, — гордо сказал Эркин, — вырастет, и будет у меня Красная птица. Ни у кого не будет, а у меня будет.

— Отнеси обратно, — попросила Наргиз, еще ничего не понимая, сбитая с толку, в тревожном предчувствии повторения старой и горькой сказки. — Он же маленький. Он погибнет.

— Вот еще, — отрезал Эркин. — Для чего же я туда лазил?

— Отнеси, — сказал и Сабир.

— На, отнеси ты, — с надеждой бросилась к нему Наргиз. Но Сабир не решился повторить путь Эркина. Не нашлось смельчаков и среди других ребят. Тогда в отчаянии рванулась к скалам сама Наргиз. Хотя и знала, что путь к гнезду Красной птицы был, действительно, и труден и опасен.

Только после этого Эркин начал понимать нравственный смысл происходящего. Начал видеть себя глазами Наргиз и устыдился тому, что увидел. Он резко сорвался с места и побежал прочь от ребят. А Наргиз побежала за ним.

Так они гнались друг за другом, а над ними высоко в небе летела Красная птица. Коротко вскрикивая от боли, она летела все более суетливо, все более странно, тяжело и как-то судорожно взмахивала своими огромными крыльями.

Наргиз бежала уже по лесу, ударяясь о корни старых деревьев, падая и снова поднимаясь, охваченная страшным и мощным чувством, в котором, наверное, сама не до конца разобралась в эти мгновения. А когда она и бежавший впереди нее Эркин снова вырвались на простор сжигаемой солнцем дороги, птица, все кружившаяся беспорядочными кругами над Эркином, вдруг вскрикнула особенно резко и с тем особым стуком, с которым падают только тела, от которых отлетела жизнь, ударилась о камень дороги. Прямо перед Эркином, все еще сжимавшим в своих ладонях сверток с птенцом.

●

...Наверное, эту историю можно было бы рассказать кое-где чуть строже, чуть менее растроганно. Может быть, она стала бы от этого еще более поэтичной и волнующей. Но в доверительно открытой навстречу зрителям лирической напряженности ее тона, как и в тех перебивках — от откровенной назидательности к изысканной метафоричности, на которые мы уже указывали, одинаково чувствуется вера авторов картины в важность тех мыслей, которые они хотят поведать своим зрителям. И в этом, на наш взгляд, прелесть «Горькой ягоды», ее скромное и неброское обаяние. И это обаяние тем сильнее, что с жизнью — не просто с жизнью «вообще», а именно с нашей сегодняшней жизнью — сказка-притча, рассказанная авторами картины, при всей ее поэтической условности, связана очень прочно. Связана по законам истинного искусства — гибко, органично, без каких-либо грубых подсказок и прямолинейных иллюстраций.

В этом вообще отличительная черта лучших узбекских лент последних лет — оставаясь глубоко национальными, они умеют выйти к тому новому мироощущению, которое рождено нашим временем, новой реальностью, новой интернациональной человеческой общностью. В фильме Т. Камаловой не так уж много формальных примет этой нови, и тем не менее образ современного советского мира — чистого и справедливого, дорогого и светлого — пронизывает всю художественную структуру картины, всю ее атмосферу. Да и фабула, положенная в основу рассказа, если вдуматься, тоже рождена ею. Ибо история о Красной птице, волнующая воображение маленьких героев картины, это не только пример поэзии, высокой и емкой, тут всего важнее другое: то, как органично вошла она, эта поэзия в нравственный мир героев картины, какое место она заняла в том образе реальности, который, кадр за кадром, возникает на экране. И это убедительнее всяких деклараций говорит о новом мироощущении современного поколения древнего народа, в полной мере ощутившего свою связь со всеми духовными богатствами всего нашего большого советского мира, с его моралью и нравственными представлениями.

Светлый мир детства в картине Т. Камаловой не предстает поэтому, как это нередко бывает, изолированным, существующим самостоятельно, где-то вдали от жизненной реальности. Опять-таки по законам искусства — не формально, а опосредованно, гибко и многообразно — он связывается режиссером, сценаристом, оператором с миром взрослой жизни, кипящей где-то рядом. Только этот взрослый мир словно видится нам в голубом стеклышке Наргиз, — и это тоже правда. Все заложено в детстве. Все в детстве начинается.

●

Для детей и для взрослых рассказали узбекские кинематографисты историю про Наргиз и Эркина. И про Красную птицу, смертью своей напомнившую и героям картины и зрителям о нравственных нормах, преступить через которые — значит обречь самого себя на тяжкое духовное поражение. Рассказали, думается, для того, чтобы, как писал Александр Блок, «от истины ходячей всем стало больно и светло».

М. Швыдкой

Амплитуда приключенческого фильма

«Пропавшая экспедиция»
Сценарий А. Зака и И. Кузнецова. Постановка В. Дормана. Оператор В. Корнильев. Художник М. Горелик. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор А. Избуцкий. Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1975.

«Золотая речка»
Сценарий И. Кузнецова. Постановка В. Дормана. Операторы А. Буравчиков, В. Корнильев. Художник М. Горелик. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор А. Избуцкий. Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1976.

Когда на экране после эмблемы Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького появилась надпись «Весной 1918 года в Петрограде», и сразу же вслед за ней мы увидели отряд матросов, марширующих по булыжной мостовой, а потом и одного из главных героев, горного инженера Смелкова, мрачно вышагивающего в сопровождении трех вооруженных людей, память сразу же услужливо подсказала, в какой ряд нужно поставить новый фильм. Вот этот ряд: «Достояние республики», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Неуловимые мстители», «Бриллианты для диктатуры пролетариата»... Ленты удачные и неудачные, интересные и неинтересные, но одинаково замышлявшиеся как остросюжетные и героико-авантюрные, как фильмы о революции и гражданской войне, о борьбе чекистов с врагами молодой Советской республики, в которых на первый план обязательно должно выйти с о б ы т и е, а уж в зависимости от него — человек, характеры.

И когда геологу Смелкову в некоем правительственном учреждении предложат отправиться в Сибирь, на Ардыбаш, где согласно его гипотезе, должно быть огромное месторождение золота, а потом, еще до того, как пошли титры фильма, покажут бежавшего с царской каторги офицера Зимина, спешащего на реку Медведянку, близ Ардыбаша, мыть золото, наша уверенность в условиях предлагаемой игры укрепится окончательно. Превратится в своего рода ценностную установку. В ту установку, которая и будет в дальнейшем «руководить» нашим восприятием кинокартины. Ведь нам сразу же, с ходу продемонстрировали зачин, известный задолго до появления фильма «Пропавшая экспедиция»: молодому государству необходимо золото, и вот герой, рискуя жизнью, должен во что бы то ни стало отыскать его. Такой зачин обещает разнообразные, хотя, тут же с опаской догадываемся мы, и не раз виденные приключения. Ведь ситуация, когда золото, столь нужное республике, должно стать призом, за обладание которым и будут бороться герои картины, так хорошо знакома нам, что трудно предположить, чтобы она стала тем «сюжетным кладом», который не просто свяжет все линии киноповествования, но и даст нам радость каких-то художественных открытий.

В какой же мере экран подтвердил и наши ожидания и наши опасения? В обеих картинах — и в «Пропавшей экспедиции» и в «Золотой речке» — приключения, при том самые невероятные, наличествуют в изобилии. К экспедиции Смелкова, состоящей из чекиста Арсена и солдата Куманина, неожиданно присоединится дочь Смелкова Тася, прорвавшаяся через тылы белых, и белый офицер Зимин, которого еще в кадрах, предшествовавших титульным надписям, пытался, но так и не убил его помощник Силантий. Силантий и в дальнейшем будет всячески осложнять развитие сюжета: подожжет тайгу, разрушит мосты и отравит продукты. А затем экспедиция, которая постарается помочь красным в их боевых действиях, будет схвачена белыми... Словом, на экране будет все, чему полагается быть в таких случаях.

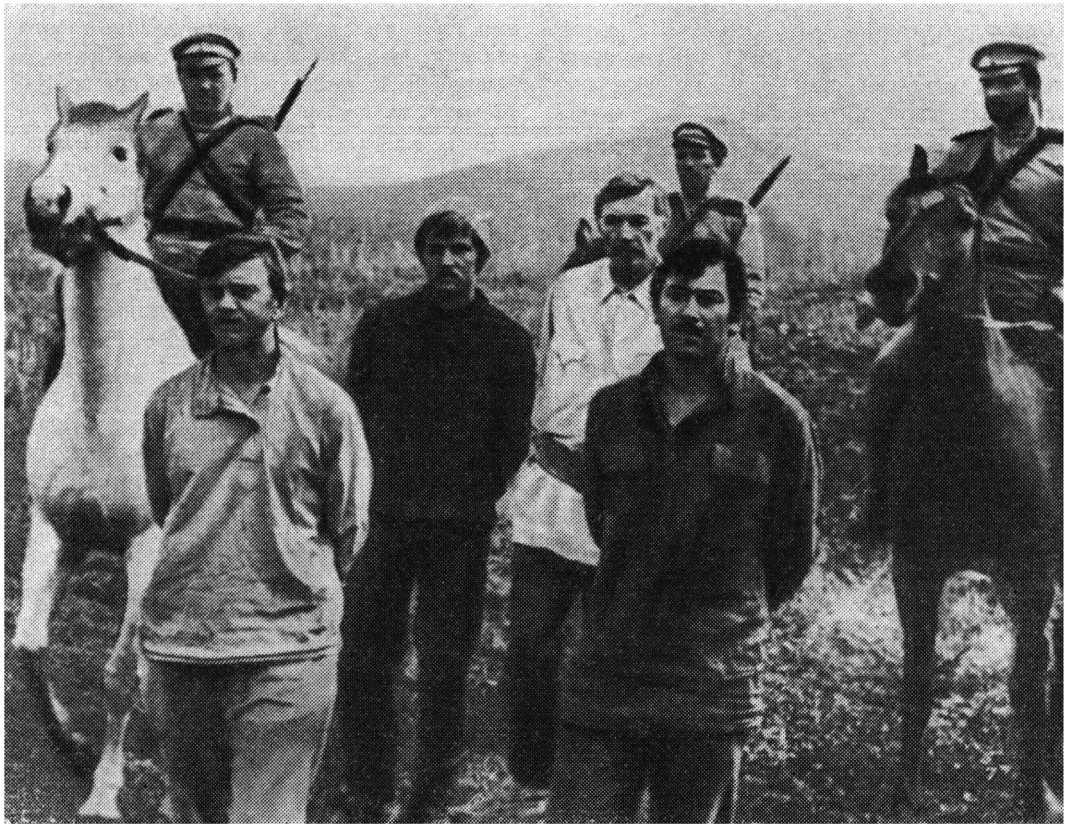
Однако будет и нечто другое, отчасти даже и не предвиденное нами. По мере того, как мы будем все больше узнавать об экспедиции Смелкова и все лучше знакомиться с обитателями этой многонаселенной картины, обнаружится отступление от стандартов обычного

приключенческого фильма, настолько примечательное, что стоит в связи с ним подумать и об общих закономерностях жанра, о динамике его возможных изменений и структурных модификаций.

●

За последнее десятилетие в нашем кинематографе тема гражданской войны все чаще решается по законам остросюжетного повествования. Все чаще порождает фильмы приключенческие, в которых героико-романтическое восприятие тех дней преломляется с определенной долей условности, часто комедийно окрашенной. Картины, подобные «Неуловимым мстителям», «Белому солнцу пустыни» или «Своему среди чужих...» условны настолько, что воспринимаются как продолжение традиций таких лент 20-х годов, как «Месс Менд» и «Приключения мистера Веста в стране большевиков», как «Красные дьяволята» и «Сумка дипкурьера». Но что это были за традиции? Была ли в них та правда о революции, которую искал зритель, ее нравственные уроки, ее еще не остывшая в народном сердце боль и страсть? Было ли в них то чувство человеческой сопричастности к изображаемому, которая и делает произведение искусства волнующим глубоко и надолго, делает встречу с ним для зрителей событием, многое определяющим

«Пропавшая экспедиция». Куманин — Б. Сморчков, Зимин — А. Кайдановский, Смелков — Н. Гринько, Арсен — В. Кикабидзе



в их духовном мире? Нет, в полной мере этого не было даже в «Красных дьяволятах», лучшей из лент этого ряда. Сделанные изобретательно, мастерски, с щедрой и озорной выдумкой, они забавляли, радовали, но не рождали значительных и важных мыслей о революции и ее уроках.

Как и те картины наших дней, в которых прошлое дает повод для плетения эффектных сюжетных осложнений, восхищающих зрителя, но не претендующих на то, чтобы заставить его вдумываться в происходящее на экране, открыть в нем для себя нечто новое. Отсюда и то намеренное невнимание к верности бытовых и психологических деталей, которое так характерно для картин типа «Неуловимые мстители» или «Свой среди чужих, чужой среди своих». В этих картинах (в отличие от таких грубых режиссерских поделок, как «Опасные гастроли» или фильм «На ясный огонь», — о нем я писал в № 11 «ИК» за прошлый год) отчетливо слышно искреннее увлечение авторов романтикой гражданской войны, чувствуется стремление рассказать о ней красочно, увлекательно, ярко. Но без желания поставить зрителей перед проблемами, которые и ныне нуждаются еще в осмыслении, в анализе. В таких фильмах, как «Неуловимые мстители», зрителю интересно следить за событием, не за характерами, и даже самые драматические ситуации не волнуют, а веселят. Потому что авторы таких картин не претендуют на то, чтобы мы поверили в подлинность происходящего на экране. Не так обстоит дело в остросюжетных фильмах о Великой Отечественной войне, таких, как «Семнадцать мгновений весны». Их авторы не случайно считают обязательным обеспечить себе «документальные тылы», подчеркнуто стремятся к документальной манере повествования. Их заботит необходимость создания на экране иллюзии полной достоверности изображенных событий, для чего даже в сюжеты исторически условные они обязательно вводят подлинные кинодокументы, которые должны как бы удостоверить «всамделишность» игровых эпизодов, придать им видимость реального исторического бытия.

Проникновение документа в игровой кинематограф, конечно, вовсе не связано лишь с тематикой, порожденной Отечественной войной. Место для него нашлось и в лентах, рассказывающих о революции и гражданской войне. Напомню, что известный телевизионный приключенческий сериал «Операция «Трест», к примеру, был построен как документированная хроника о борьбе с белоэмигрантским подпольем, как историческое расследование, одной из самых сильных сторон которого было как раз точное введение документальных кинокадров, волновавших воображение и своей подлинностью и своей уникальностью. В этом же ряду должны быть упомянуты и те фильмы, в которых нет прямого обращения к документу, но зато есть внимательное следование за фактами истории, стремление воссоздать биографию того или иного деятеля или развитие того или иного события по возможности ближе к данным истории (вспомним такие удачные работы, как «Чрезвычайный комиссар», как фильм о Блюхере и Постышеве «Пароль не нужен», как «Сергей Лазо» и др.).

И все же фильмов о гражданской войне, построенных как свободные композиции, не ориентированные на документ, сейчас появляется больше. В таких фильмах господствует стихия веселого и жизнерадостного вымысла, дается увлеченное нагромождение событий, подчас мало или совсем невероятных, создается атмосфера почти праздничного любования подвигами, совершаемыми легко, радостно, озорно, так что даже кровь, проливаемая ради высокой цели, не вызывает скорби ни у героев, ни у зрителей. Похоже, что режиссеры обнаружили, что приключение органично вписывается в милую их сердцу фольклорно-легендарную стихию и позволяет растворить в ней, в свободно трансформированном виде, разнообразные, порой полярные, жизненные проявления — от героических до комических, даже бурлескных.

Однако, как правило, такое геройко-комедийное восприятие гражданской войны лишь задавало условия игры, рождая у зрителя ощущение особого художественного пространства, в пределах которого могли разворачиваться самые невероятные события, но сами

герои, в них участвующие, этими событиями определялись лишь отчасти. Если персонажи, стоящие в центре фильмов «Белое солнце пустыни» или «Седьмая пуля», перерастали чисто сюжетные задания, то в таких лентах, как «Свой среди чужих...» или последние две серии «Неуловимых мстителей», они полностью оставались на их уровне, теряли какую-либо самостоятельную ценность.

Событийная модель большинства приключенческих лент известна заранее, известна и расстановка противоборствующих сил. С самого начала ясно, на чьей стороне справедливость и кто в конце концов победит — вне прямой зависимости от хитросплетений фабулы. Более того, в картинах подобного рода, при всех индивидуальных различиях, обусловленных сценариями и игрой актеров, действуют обычно вполне определенные и часто хорошо знакомые по прежним фильмам, спектаклям или романам фигуры — с заранее заданной психологией и характерами. Да и набор приключений, разрабатываемых в подобных лентах (проникновение во вражеский штаб, ограбление обоза, по-

«Пропавшая экспедиция». Тася — Е. Симонова, Зимин — А. Кайдановский

хищение высокопоставленного генерала, всевозможные погони и т. д. и т. п.) нередко тоже не выходит за границу общеизвестного, строится на вариантах осложнений, в той или иной форме уже опробованных многочисленными предшественниками. И только в лучших из фильмов этого ряда, таких, как «Белое солнце пустыни» или «Седьмая пуля», мы уже не можем ограничиваться чисто родовыми характеристиками, а должны учитывать и индивидуальное своеобразие, первозданную яркость, свежесть характеров и ситуаций.

В этих случаях особенно понятно, что исходный типологический феномен приключенческих фильмов из эпохи гражданской войны какими-либо внешними приметами не исчерпывается. Ведь даже самое подробное перечисление приемов, которыми обычно увлекаются авторы таких фильмов, ни в какой мере не определяет эстетического существа тех из них, которые были восприняты критикой как у д а ч и в развитии жанра.

Значит, успех или неуспех приключенческой ленты зависит не только и не столько от «чистоты» выбранного приема (или набора приемов), сколько от последовательности и своеобразия художественного мышления авторов, от умения создать легендарный образ мира, в котором п р и к л ю ч е н и е (понимаемое широко) становится основной формообразующей категорией, а способность к победоносному участию в приключении — одной из важных сущностных характеристик героев, ведет к пониманию их классовой природы, их отношения к революции, ее задачам. В том художественном мире повышенных ситуативных возможностей, который строится авторами героико-приключенческих лент по своим особым законам, нередко неподвластным житейской, бытовой проверке, эстетическая логичность, художественная правда происходящего обнаруживает себя только тогда, когда зрители п р и н и м а ю т предложенную им меру условности. Когда она входит в их сознание не в качестве творческого упущения или допущения, а как н о р м а специфического мировосприятия. Когда жизнь рассматривается зрителями, в соответствии с исходной установкой сценариста и режиссера, как совокупность событий-приключений, по-особому интенсивно раскрывающих потенции человеческой личности.

Другими словами, феномен приключенческого кино, посвященного дням гражданской войны, невозможно оценить, оставаясь на уровне «чистой технологии». Его нельзя понять и вне потребностей общества в особом, героико-приподнятом взгляде на события первой войны в истории молодого Советского государства. Значит, потребность в приключенческом кино не может быть объяснена какими-либо влияниями извне. Она родилась органически, в свой срок, став необходимым элементом нашей художественной жизни, — и отмахиваться от нее, как и от фильмов, ею порожденных, было бы чистой воды снобизмом. Такие фильмы надо всемерно у л у ч ш а т ь, но не отлучать от искусства «по жанровому признаку». Наоборот, их надо культивировать, беспощадно отсеивая макулатуру и внимательно приглядываясь к удачам.

Удачи же, как известно, не возникают в итоге простого повторения уже найденного, на использовании (даже умелом) приемов, отработанных предшественниками.

Советский приключенческий фильм должен р а з в и в а т ь с я. Но в каком направлении? Что-либо определенное программировать в этом случае (как и в других случаях, когда речь заходит о развитии и с к у с с т в а) было бы напрасной тратой сил. Другое дело, что нам надо быть внимательными к тем модификациям, которые у ж е обозначались в кинематографической практике. Именно с этой точки зрения нас и должны заинтересовать две картины сценаристов А. Зака и И. Кузнецова и режиссера В. Дормана — «Пропавшая экспедиция» и «Золотая речка» *.

●

Но не слишком ли мы увлеклись? И ответят ли те приключенческие фильмы о гражданской войне, которые являются предметом нашего

* Авраам Григорьевич Зак скончался вскоре после выхода картины «Пропавшая экспедиция» на экраны и в работе над сценарием второго фильма участия не принимал.

рассмотрения, критериям новизны и своеобразия, только что нами же провозглашенным?

Можно в этой связи с уверенностью сказать только одно. Оба эти фильма, в особенности второй из них, проработанный наиболее тщательно и уверенно, позволяют судить о том, что наш приключенческий кинематограф о гражданской войне сегодня переживает некий переходный период. В нем начался поиск нового восприятия накопленного опыта и, соответственно, новой художественной выразительности. Когда радость овладения азами ремесла утратила свое первоначальное обаяние. Когда «грамотно» снятый фильм не удовлетворяет уже ни его создателей, ни зрителей. Когда ученичество грозит обернуться инфантилизмом и столь остро ощутимо стремление к освоению еще неизведанных возможностей жанра, к свободному соединению, казалось бы, несоединимых элементов.

И достоинствами своими и недостатками фильмы «Пропавшая экспедиция» и «Золотая речка» убеждают, что переход этот начался. В них, при всех непоследовательностях, которые будут указаны ниже, есть все же одно существенное отличие от предыдущих приключенческих картин этой тематики: само понятие «приключение» приобрело в обоих фильмах В. Дормана смысл более широкий и емкий, чем прежде. Как правило, в остросюжетных лентах о гражданской войне приключения носили ярко выраженный детективный характер. Без всякого насилия над фактами мы могли бы в таких случаях поставить знак равенства между детективным и приключенческим фильмом, хотя теоретически, да и практически это совсем не одно и то же. Вспомним тех же «Неуловимых мстителей», «Своего среди чужих...» или «Достояние республики» — они строились как детективы, то есть как расследование тайны, которое и организовывало все события, питало энергию стремительно развивающегося сюжета. То, что можно условно назвать эпическим началом — характеристика среды, исторического момента, стремление поднять расследуемое событие до уровня истории, — присутствовало в них лишь как система «предлагаемых обстоятельств», призванных оправдать и конкретизировать самые рискованные фабульные перипетии. В «Пропавшей экспедиции» группа Смелкова ищет не клад и не группу разбойников, укравших золотые слитки, неоценимые произведения искусства или план фортификационных укреплений, а нечто принципиально иное — хочет разведать месторождение драгоценного металла. И решать ей надо геологические, а не сыскные задачи. Хотя, разумеется, поскольку геологические разыскания велись в 1918 году, во время ожесточенных боев и с Колчаком и с бандитами всех мастей, исследователям следовало опасаться не только энцефалита и лесного гнуса. У Смелкова (Н. Гринько), у комиссара экспедиции Арсена (В. Кикабидзе), у дочки Смелкова Таси (Е. Симонова), у Зимина (А. Кайдановский), у сопровождающих экспедицию солдата Куманина (Б. Сморчков) и сибирского мальчишки Митьки, сына убитого старателя Федора (С. Шевкуненко) нечего отнимать на протяжении почти всей картины. Это они должны отнять у природы ее богатства, овладеть запасами золота, — да и то чисто теоретически, составив карты и описание золотоносных пород.

И все же в «Пропавшей экспедиции» и «Золотой речке» соединились д в е традиции отечественного приключенческого кинематографа, обычно строго разделяемые на практике (хотя неизвестно, кто придумал это разделение): научно-приключенческая и детективно-приключенческая. При этом первая как раз и стала тем содержательным элементом, который придал социальную весомость и определенность второй.

Когда отряд Смелкова пробирается по тайге, пленяющей своей красотой, по горным прибайкальским хребтам, покрытым зарослями цветущего багульника, по тревожно-загадочному каменистому руслу мертвой реки, то на память приходят кадры из «Детей капитана Гранта» — мир, окутанный поэзией приключения, романтикой «езды в незнаемое». А когда Смелков — Гринько начнет отплясывать что-то невообразимое, стоя по колено в воде, в экстатическом восторге от того, что нашел наконец следы месторождения, невольно вспомнишь

Паганеля — Черкасова, кстати, такого же длинного и нескладного, возбужденно измеряющего землю сачком для ловли бабочек. В «Пропавшей экспедиции» много пейзажей. В. Корнильев снимает их подробно и тщательно, умело следуя «классическим» операторским образцам, накопленным в съемках такого рода. И мы быстро понимаем, почему создателям картины важно было «выстроить» на экране мир природы, величественный и загадочный, прекрасный и таинственный, дружелюбный и грозный. Для этого они пошли даже на значительные потери в ритме, пожертвовали событийной динамикой, чтобы придать образу места, в котором должны действовать герои, эстетическую завершенность, определенность. Сибирская тайга в «Пропавшей экспедиции» не просто фон, не только внешняя среда обитания героев; она определяет судьбы людей, заброшенных в эти края, без нее невозможно было бы полное осуществление их характеров. Мир природы словно раздвигает границы мира людей, делает его объемнее и значительнее, вносит в фильм своеобразный элемент пантеистического романтизма.

Исходное приключение героев — это единоборство с природой, вернее, не столько борьба, сколько активная потребность понять ее законы, чтобы использовать их на благо человека. Сам мотив этот, в котором нет ничего нового,

«Золотая речка». Куманин — Б. Сморчков, Командир — А. Сазонтьев

сообщает всем прочим событиям картины — погоням, преследованиям, кровавым столкновениям — иную наполненность, бо́льшую глубину, нежели это было в предшествующих фильмах подобного рода. Ведь взаимоотношения человека с природой словно бы отбросили свой отсвет и на взаимоотношения человека с человеком, придав последним бо́льшую сложность и напряженность, выведя их за плоскость «чистого» приключенческого сюжета в мир реально существующий, предметно осязаемый. В «Пропавшей экспедиции» и «Золотой речке» приключение как бы стремится обрести двумерность. И стремление это в известной степени придает картинам ту объемность. которой лишены многие приключенческие ленты. В остросюжетном фильме о гражданской войне авторы попытались сделать приключение способом постижения многомерного мира. Удача им сопутствовала не во всем, но сам этот шаг нам кажется принципиальным.

Именно поэтому в приключенческой картине В. Дормана образы героев раскрываются подробно и неоднозначно, как в бытовом кинематографе, они здесь не просто функции приключения, необходимые для того, чтобы осуществилось то или иное событие. Каждый персонаж (а главных действующих лиц в обоих фильмах более десяти) имеет достаточное временное и «экранное» пространство, чтобы заявить о себе вполне определенно. Герои фильмов «Пропавшая экспедиция» и «Золотая речка» существуют как бы в двойной системе координат — природа и общество — и обжить им надо обе эти сферы бытия, сполна выявить свои отношения и с миром природы и с миром классовых противоречий и столкновений, в которые их втягивает и логика сюжета и логика времени.

Именно поэтому авторы стремятся подробно рассказать не об одном-двух героях, а о многих персонажах — это тоже противоречит неписаным законам приключенческих лент. Режиссер и авторы сценария ломают привычные представления, согласно которым большинство действующих лиц служит в приключенческих фильмах главным образом для того, чтобы оттенить — поэффектнее, повыгоднее — главных героев. И, похоже, сознательно в этом ориентируются на опыт и стилистику, на ритмы многосерийных телевизионных фильмов, где подробная обстоятельность рассказа уже стала нормой, где полифоническое звучание целого обычно складывается как раз из емкого переплетения многих тем-характеров... Еще важнее другое: то, что авторы обеих картин (во второй из них эта черта выявлена особенно выпукло и четко) стараются достичь слиянности условно-приключенческой манеры повествования и подробной, неторопливо-обстоятельной бытовой характеристики и персонажей и среды, в которой они действуют. Их персонажи психологичны в рамках, непривычных для большинства лент приключенческого жанра.

Значит авторы обеих картин понимали, что ограничиться созданием «киногеничных» условий для игры недостаточно, что для реализации их замысла нужно было пойти дальше.

Конечно, удалось им это не во всем и не всегда. Печать привычного, замыкание в границах характеристик, уже ставших неким «общим местом» для нашего кинематографа, ощутимы и в той и в другой картине. Но есть в них и бесспорные удачи, главным образом благодаря интересно найденной главной действенной линии, помогающей свободно и полно раскрыться действующим лицам.

Экспедиция Смелкова и Арсена, за которой внимательно следит хозяин трактира Ефим Суббота (В. Сергачев) со своими подручными, надеясь обогатиться на чужом открытии и стать полновластным хозяином тайги, имеет ценность, скажем так, гипотетическую. Золото в «Пропавшей экспедиции» — это почти абстракция, и в то же время это не просто заветный приз, за который борются все участники фильма, а и мерило их нравственных качеств, их отношения к миру. Во время длительных поисков, мучительных переходов и кропотливейших изысканий члены экспедиции размышляют о мире природы и мире людей, о вопросах, которые поставило перед ними время. Они отстаивают свои убеждения в спорах почти философских, приберегая револьвер или охотничье ружье в качестве последнего аргумента — откажись они от него, и сразу перестали

бы быть героями фильма-приключения, где оружие играет хоть и не главную, но все же совершенно обязательную роль. Этим, кстати, обусловливалась и сложность актерских работ в фильме: актерам необходимо было создать характеры в известном смысле «амбивалентные»: социально-конкретные, подробно и тщательно выписанные психологически и жанрово, и в то же самое время условно функциональные. Раскрывающиеся прежде всего в активном действии, они должны были найти свое полное осуществление в координатах бытовых характеристик.

Искомую цельность в этой запрограммированной двойственности нашли прежде всего Н. Гринько (Смелков), А. Кайдановский (Зимин) и В. Сергачев (Ефим Суббота). Они стремились извлечь как можно больше из того сложного состояния, в котором находятся их герои: они действуют — размышляя, а энергия совершаемых ими поступков не мешает им развертывать сложные мотивировки, как психологического, так и бытового значения. То, что время поставило их героев перед проблемами непростыми, от которых нигде не спрятаться: ни в Петрограде, ни на Ардыбаше, ни за границей, актеры помнят не формально; из этих-то проблем времени они и извлекают краски, необходимые для придания типической законченности воплощаемым ими лицам.

Н. Гринько изначально обладает той спокойной и решительной интеллигентностью, неколебимой душевной тонкостью, которая и раньше придавала его героям черты незаурядности, необычности даже в обыкновенности, обыденности. Сухощавый и подтянутый, он кажется даже чопорным — пока не начинает говорить. Говорит же он неторопливо, словно размышляя и обдумывая что-то очень важное — и голос его словно бы смягчает угловатую прямоту его фигуры, обнаруживая интеллектуальную свободу, скрытую за сдержанностью, предписываемую нормами «хорошего тона». Смелков у Н. Гринько — человек по-настоящему увлеченный своим делом: горный инженер по призванию, он ни минуты не колеблется, когда ему предлагают отправиться на Ардыбаш. Его не смущают ни тяжесть путешествия по раздираемой гражданской войной стране, ни опасности, которые непременно обрушатся на экспедицию в краях, еще не тронутых прогрессом. Все это просто не имеет в его глазах никакого значения, коль скоро представилась возможность подтвердить верность своей гипотезы. Он даже не задает себе вопроса: для кого будет добыто золото? Это ему абсолютно ясно: «для России». В этих словах — его символ веры. Но чем дальше в тайгу забирается экспедиция, тем отчетливей понимает ее руководитель, что нет единой России. Есть Россия большевиков и есть Россия Колчака. И тогда выясняется, что решительный и властный начальник геологической партии, он отправился в Сибирь, не ответив самому себе на главный вопрос, который будет преследовать его до самой смерти. Гринько ведет свою роль, ни на минуту не прекращая внутренний монолог героя, который, постигая мир природы, постигает — в трагически конкретных ситуациях, в «минуты роковые» истории — мир людей. Это придает характеру Смелкова черты притягательного внутреннего беспокойства, пытливой неудовлетворенности. И при всем том актер создает образ цельный и последовательный. Смелков настоящий русский интеллигент, кристально честный во всех своих поступках и принципах.

Очень сложен образ Зимина, которого аналитично, демонстрируя снайперскую точность акцентов и оценок, играет А. Кайдановский. Двойственность, отличающая все поведение, все поступки Зимина, принципиально неразрешима, в ней его судьба, его трагедия. Офицер царской армии, он угодил на каторгу за то, что стрелял в командира части, в солдафона и зверя, поставившего денщика на три часа в ледяную воду. Затем Зимин бежал с каторги, скитался по Сибири, мечтая отыскать золото и обрести свободу, — за этими поисками и застала его гражданская война. Золото для него — знак свободы, ее вещное выражение. Он полагает, что с его помощью сможет обрести независимость от всего подлого и грязного в жизни, чего хлебнул предостаточно. В Зимине — Кайдановском нет озлобленности, но есть горькая уверенность в изначальном не-

«Золотая речка». Слева: Силантий — Н. Олялин, в центре: Ефим Суббота — В. Сергачев

совершенстве мира и человека, которую, как он думает, не преодолеть никакими общественными изменениями. И свободы и покоя он хочет только для себя, ищет случая заключить свой личный «сепаратный» договор с жизнью, с миром, в котором вот уже который год идет война, непонятная Зимину в своем истинном содержании. Но и результат, которого он истово добивается, тоже страшит его. Острым умом своим он чувствует, что свобода, к которой он так стремится, зыбка и неопределенна: свобода от чего? От кого? Все его поступки пронизывает какая-то тяжелая и безысходная тоска, в которой он боится признаться даже самому себе. Лишь в любви к Тасе, дочери Смелкова, Зимин находит смысл и опору. Но оболганный Субботой, провокационно обвиненный им в убийстве Смелкова, он и ее вынужден оставить. Кайдановский сыграл драму человека, для которого выбор собственного жизненного пути растянут на десятилетия, который мечтает покинуть Россию и не может расстаться с ней, который мучительно не может разрешить противоречия между стремлением к свободе и нравственными принципами, не позволяющими в конечном итоге достичь этой свободы за счет других.

У Ефима Субботы, каким сыграл его В. Сергачев, вообще нет никаких нравственных принципов. Жилистый, плюгавенький мужичонка с елейно добродушным голоском не знает в своих жестоких «экспериментах» над людьми

никаких запретов. Впрочем, его эксперименты предельно просты: он хочет быть хозяином тайги — и при белых и при красных, — а для этого все средства хороши. Суббота человек по-своему идейный: только идеи его бесчеловечны. Как паук, он хочет иссушить всех, всех захватить в свои сети и подавить. Ему нужен не только старатель Силантий, верный раб его, — он надеется получить власть и над Смелковым, и над Зиминым, и над Арсеном. Он посягает на весь окружающий его мир, ничего на самом деле не понимая ни в людях, в борьбу с которыми он вступает, ни в мире, который они собираются построить. Суббота уверен, что все в жизни пойдет так, как шло всегда, по тем же волчьим законам, которые были на Руси искони. Поэтому он не торопится открыть карты, а поначалу даже помогает экспедиции, которая, как он думает, откроет месторождение для него, Субботы. Россия, которой уже нет, рассчитывает Суббота, не сумеет воспользоваться богатством, экспедиция, все эти Смелковы и Арсены, попадут в расставленные для них сети, а затем он, Суббота, уж найдет возможность, как распорядиться несметным кладом. Его конечная цель — власть. И к ней он идет напролом. Он даже готов отбить экспедицию Смелкова у белых, пожертвовать домом своим и хозяйством, которые белые, он знает, в отместку обязательно сожгут. Ради главной цели можно, как ни жаль, чем-то и пожертвовать. В то же время Суббота знает, что экспедиция Смелкова, которой он намеренно не препятствует, и есть его главный враг. В каждом из членов экспедиции он справедливо видит угрозу своему господству над тайгой. Самому себе Суббота видится эдаким мудрецом, почти философом, но когда наступает его час и он вступает в действие, масштабы его стремительно мельчают. И в финале «Золотой речки» Сергачев играет уже мелкого и желчно-злобного авантюриста, ничтожного и в своей суетливой активности и в самой своей смерти.

Мы подробно останавливаемся на этих работах не потому, что в фильме нет других актерских удач. Хорошо играет Е. Симонова, сочетающая в своей героине внутреннюю силу и трогательную беззащитность, Н. Олялин, давший живой и точный силуэт Силантия, Б. Сморчков, наделивший теплом и юмором образ Куманина. Но работы Н. Гринько, А. Кайдановского и В. Сергачева особо важны для понимания стилистики фильмов В. Дормана. Они необычны в приключенческой ленте — своей психологической разработанностью и стремлением к многоплановости. В них намечается тот союз бытового и приключенческого кинематографа, которым прежде всего и интересен поиск, предпринятый авторами «Пропавшей экспедиции» и «Золотой речки».

Союз этот не во всем осуществляется органично и последовательно. В драматургическом материале ролей Арсена, Куманина не было заложено проблем, способных углубить внутренний мир этих персонажей. Они одномерны, как и положено героям приключенческой ленты. А в других персонажах, например, в телохранителях Субботы, слишком заметна жанровая перегрузка. игра на выразительности, по-плакатному подчеркнутой. При точно найденном житейском жесте, эти персонажи не владеют тем непринужденно сказанным словом, какой всегда особенно важен на киноэкране. Это следствие того, что авторы фильма старались нарочито обострить эти фигуры, придать им особую занимательность.

Есть в фильмах В. Дормана просчеты и другого рода. Стремясь к тому, чтобы каждый персонаж даже второго плана был наделен психологической сложностью, которая бы позволила ему существовать по законам не приключенческого, а бытового, описательного фильма, режиссер и сценаристы все же не смогли избежать в некоторых случаях мелодраматической загадочности на уровне обычного авантюрно-приключенческого повествования. Так, Силантий, которого Н. Олялин играет сильно и выразительно, тем не менее остается фигурой необъясненной, непонятной. Из-за любви он сперва убивает, а потом, попав к Субботе в кабалу, преданно ему служит. Тем не менее, в финале, неожиданно раскаявшись, он почему-то показывает Зимину и Тасе выход из старосветского скита, где скрывался Суббота со своей бандой. Силантий живет в

мире чистого действия, он вполне традиционный герой приключенческой ленты, где загадочность характера часто заменяет собственно характер. Это же можно сказать и о Роговом, которого играет А. Абдулов; он тоже без каких бы то ни было зазоров вписывается в приключенческо-детективную ткань фильма — благородный и чистый герой, владеющий и приемами дзюдо и тонкой столичной культурой. Все эти черты даны в нем только функционально, поскольку требуются развитием сюжета; в характер они не сливаются.

Подобная «иерархичность» персонажей в принципе присуща всякому приключенческому фильму. Но в фильмах В. Дормана, А. Зака и И. Кузнецова она особенно заметна именно в силу того, что авторы пытались — и в основном успешно — преодолеть сложившийся стереотип, стремились найти новое и в способах развертывания киноповествования и в характерах героев. Но создавая свой «мир приключений», многосоставный и разномерный в самых своих основаниях, используя для этого разнообразные выразительные средства — и острые сюжетные положения и тщательную разработку фона — природного и бытового, и сложно построенные характеры главных героев, отразивших в своем внутреннем мире противоречия эпохи, — авторы картины не всегда органично приспособили их для своих целей и кое-где разрушили единство созданного ими художественного мира. И дело тут не только в погрешностях сценария, авторы которого, стремясь найти завершение всем без исключения сюжетным линиям, местами погрешили против художественной логики, а и в том, что в режиссерском решении фильма тоже наличествуют неровности.

И тем не менее, картины «Пропавшая экспедиция» и «Золотая речка» несомненно свидетельствуют о том, что советский приключенческий фильм не стоит на месте. В нем накапливаются новые формо- и стилеобразующие элементы, многое обещающие в будущем. И тот союз двух стихий — бытовой и приключенческой, к которому стремился режиссер, в целом состоялся. Их взаимодействие не всегда протекает мирно — порою они вступают в спор, но чаще все же активно поддерживают и взаимно обогащают друг друга. Это и позволяет нам констатировать, что жанр приключенческого фильма развивается, расширяет свои границы, стремится все более гибко и глубоко ответить общественной потребности в художественном зрелище, остросюжетательном и внутренне содержательном, одинаково тяготеющем и к жизненной правде и к традиционным условным формам приключенческого фильма, издавна столь любимого зрителями.

Слово имеет зритель

В № 4 нашего журнала мы опубликовали письма читателей, посвященные новым работам кинематографистов, и пригласили любителей кино принять более активное участие в обсуждении произведений и проблем кинематографа на страницах «Искусства кино». Сегодня мы вновь предоставляем критическую трибуну читателю.

Фильм «Анна и Командор» вызвал в зрительской среде споры. Одних привлекает в нем рассказ о любви возвышенной и верной. Другие видят в этом рассказе нарочитую, педалированную мелодраматичность, излишнюю чувствительность.

Из писем, посвященных этому фильму, наиболее серьезной, развернутой аргументацией отличается письмо Т. Дрияевой, научного сотрудника Центрального научно-исследовательского института патентной информации. Оно свидетельствует о высоком уровне современной зрительской аудитории.

Т. Дрияева

Командор на службе и дома

«Анна и Командор»
Сценарий И. Менджерицкого, Е. Хринюка. Постановка Е. Хринюка. Оператор Н. Кульчицкий. Художник А. Добролежа. Композитор Б. Буевский. Звукооператор С. Сергеенко. Киностудия имени А. Довженко, 1974.

«Анна и Командор»... От этих гранитных слов исходит дыхание романтической драмы, мира сильных страстей, яркого боя характеров. Не-

шуточная заявка и ее серьезность подкупает зрителя раньше, чем лягут на экран первые цветные тени. Правда, на афише нет жабо и кринолинов, и на героях вполне современные наряды, но это принять легче всего. И зритель готов узнать судьбу современной Анны, которая верно и свято хранит память об ушедшем из жизни муже, личности сильной и яркой, — память, которая для нее живее и острее всех красок подлинной жизни. Недаром к этому сюжету снова и снова обращаются в самых разных жанрах, от фривольно-пародийного до трагического.

Но современное решение романтической драмы в кино предполагает, по-видимому, неизбежно какой-то вызов, ломку прежних представлений. Мы увидели примеры такой ломки в «Романсе о влюбленных», где герои оказались вынужденными заговорить белым стихом (хорошо это или плохо — другой вопрос, но стилистика фильма обязывала их к этому, без этого фильма просто не было бы) В «Анне и Командоре» таким противовесом шаблонности стал выбор главной героини. Все-таки А. Фрейндлих трудно представить себе чисто романтической героиней. В ее Элизе Дулиттл из «Пигмалиона», в ее Катарине из «Укрощения строптивой» (мы имеем в виду театральные работы актрисы), в «Мелодиях Верийского квартала», наконец, было больше предвестий ее успеха, чем в роли донны Анны в каком угодно истолковании. И успех «Мелодий Верийского квартала» закономерно состоялся, в чем немалая «вина» А. Фрейндлих. А как же с успехом «Анны»? На этот вопрос однозначно не ответишь. Во всяком случае, ответишь не раньше, чем обратишься к образу Командора.

Современный Командор — директор крупного закрытого научно-исследовательского института, который занимается чем-то сугубо оборонным и важным (прямо об этом нигде не говорится, вообще вся производственная деятельность Командора показана более чем приблизительно). Командор — его дружеское прозвище, в фильме у него есть имя, отчество и фамилия, как полагается генералу. Замысел авторов фильма не назовешь иначе как дерзким: они, судя по всему, хотели создать образ героя, состоящего из одних только достоинств. Возможно, таким был и классический Командор, но классики не уделили ему много внимания.

Современный Командор красив (на его роль приглашен В. Лановой), необычайно умен (в двадцать восемь лет — член-корреспондент), невероятно деловит и энергичен (он рассыпает отрывистые и точные приказания, пробегая по коридору института, и всем сразу становится ясно, что надлежит делать), поразительно удачлив (мы не видим на пути Командора в фильме сколько-нибудь значительных препятствий, если не считать пустяковой размолвки со старым соратником, которому предложили в другом НИИ должность повыше). Но все это неглавное, и не это занимает авторов фильма. Главное, что при всех своих прочих достоинствах Командор наделен даром любить, любить свою Анну самозабвенно и пламенно, так что каждый день с ним она переживает волнение первой встречи. Вот они, уже не слишком молодые люди, по-юношески бегут куда-то по пляжу просто потому, что их души просят движения. Анна стряхивает с себя босоножки, упоенно виснет на руке Командора.

Все в поведении героев говорит о любви: и непритязательные розыгрыши Командора, на которые он, сверхзанятый ученый-генерал, находит время, и всегда восхищенный взгляд Анны, любующейся своим Александром Степановичем. Тема любви, выраженная подчас с нарочитой декоративностью, стала в фильме главной. Но не единственной.

С экрана нам неоднократно говорят о большом ученом и замечательном человеке. В искусстве, однако, на веру рекомендации принимаешь с трудом — выдающиеся качества Командора нам нужно в нем открыть самим.

«Производственная деятельность» Командора показана бегло и информационно. Главная интонация, на которой авторы настаивают, — победительность Нас и здесь приглашают любоваться героем — его жесткими, безапелляционными указаниями, его стремительно небрежной манерой общаться с людьми. Мы не станем свидетелями научных споров, мы не увидим процесса творчества, ровно ничего, что свиде-

тельствовало бы о незаурядности Командора. Все сюжетные линии здесь невнятны и потому они становятся лишь элементом общей декоративно-нарядной стилистики картины.

Невнятен, например, конфликт с руководителем лаборатории Степаняном (Л. Кукулян), который решает уйти из института. Его уличают в карьеризме, в желании сменить высокую науку на персональную машину (Командор, который высказывает это обвинение, похоже, давно уже сделал такой выбор — так много внимания уделяют авторы приметам его благосостояния, так упоенно демонстрируют его особняк и его начальственные возможности.)

Этот единственный показанный конфликт из деятельности Командора ровным счетом ничего не открывает нам в его характере. Недаром другой важный персонаж фильма, Драматург, вынужден констатировать: «Все его переживания по поводу Степаняна выглядят неубедительными».

Таким образом, и сценарист и режиссер фильма как бы заранее соглашаются признать неубедительность происшедшего. Позиция, надо сказать, удобная почти со всех точек зрения. Можно снабжать заведомо неудачные моменты фильмов саморецензирующими высказываниями и тем самым выбивать почву из-под ног критиков. Но с точки зрения художественности все-таки логичнее делать переживания героев убедительными.

Собственно, в фильме нам представляют две версии конфликта со Степаняном. Одна из них ложная, принадлежащая не то самому Степаняну, не то недругам Командора. И по этой версии Командор требует от Степаняна только участия в анализе испытаний некоей «установки», попутно «прикрывая» его «личную тему». Это вызывает у Степаняна горькую обиду и заставляет его уволиться.

Если пересказать этот конфликт в терминах недавней дискуссии из «Литературной газеты» о роли диссертаций, то он состоит в том, что Степанян не хочет делать общественно полезное дело, а желает работать над своей «диссертабельной» тематикой. В таком случае жесткая позиция Командора нам представилась бы вполне оправданной. Но оказывается, что все это неправда, не мог Командор быть таким бесчеловечным, а все дело в вышеупомянутой персональной машине. Нам, повторяю, более привлекательной кажется позиция Командора из ложной версии. Авторы же для себя этого вопроса, кажется, так и не решили Они его и не решали — сам конфликт был призван лишь оттенить тезис.

Проблема непростых и часто неоднозначных отношений ученых с наукой и друг с другом, очевидно, будет вновь и вновь привлекать художников. Но о ней нельзя говорить невнятной скороговоркой, из нее нельзя делать расплывчатый фон к главному действию, «современное» обрамление традиционной романтической драмы.

Достоинства Командора отнюдь не зачеркивают его «маленькие слабости», скорее — так же эффектно их оттеняют. Великий человек обязательно должен быть наделен маленькими слабостями. Командору, например, иногда изменяли вкус и чувство меры — об этом нам говорят с экрана. И художник фильма А. Добролежа представил нам следы этих измен в виде чрезвычайно претенциозных интерьеров квартиры Командора и его служебного кабинета. Устами Анны и генерала Маркова стремление Командора к украшательству прямо характеризуется как «грех». Грех извинительный из-за провалов в воспитании Александра Степановича. Ведь Командор, объясняют нам, — выходец из глухой деревеньки.

А что же авторы фильма? Почему они-то так любовно и подробно, так навязчиво рассматривают все эти парадные холлы и спальни, тележные колеса в гостиной, вычурную мебель, обои и гобелены, так, что весь этот кричащий «вещный мир» становится одним из главных «героев» их картины? Почему буколические сцены «на пленере» они снимают с откровенной слащавостью? Трудно объяснить это иначе, нежели эстетическими склонностями создателей фильма. Тот же Командоров грех, но едва ли отпускаемый...

Эффектность обстановки, душераздирающая прямолинейность художественных решений определяют стиль всей картины. «Срабатывают» же — лишь в сценах наиболее драматичных.

Так, красная лестница в доме Командора приобретает в конце фильма особый символический смысл, когда на ее ступени опускается Анна в траурном платье. Трудно забыть молчаливую толпу, которая неслышно заполняет гостиную дома Командора, выдавая своим многолюдством и безмолвием страшную суть происшедшего и нам и растерянной Анне. Не забывается и кадр, в котором гроб с телом Командора скрывается в огромном чреве гигантского самолета — предстань Командор перед нами человеком действительно незаурядным, мы ощутили бы в этом кадре масштаб личности героя, которому даже и после смерти нужно такое исполинское вместилище останков. Эти кадры, повторяю, хорошо выражали бы авторскую версию Командора, если бы... если бы протест против нее не вызывали эпизоды с Командором живым.

Слишком безвкусен он в проявлениях своей любви, слишком близки его представления о счастье, как нас о них информируют авторы, к тем бескрылым и суетным «идеалам», которые принято именовать мещанскими.

Слишком самовлюблен. Слишком легко в административном азарте расшвыривает людей. Да и не только в начальственных пробежках по коридорам. Посмотрите на танцующего Командора. Он и здесь не замечает окружающих и готов сметать их с пути. Те робко растекаются от его конвульсирующей в твисте фигуры, а он в этот момент видит только свою Анну. Впрочем, может быть, такое отношение к герою и предусматривалось авторами? Ведь вспоминает же Анна, что Командор любил властвовать над людьми! Этим, видимо, и объясняется отсутствие друзей у Командора, которое, кажется, авторами не замечено. «Нужно созвать всех»,— предлагает Анна, с восторгом увидев на груди мужа новенькую звезду Героя. Но кого «всех»? Отринутого Степаняна? Бледненьких сослуживцев, которые будут охотно нести хвалу всесильному «шефу»? Ведь, судя по фильму, человеческое тепло, кроме Анны и любимой дочери, от Командора могут получать только его односельчане, но те далеко. А сотрудники — это серая толпа с общим собирательным именем «и др.».

Фильм продолжается, и «ножницы» между авторским пониманием «положительного», заслуживающего восхищения героя, и пониманием общепринятым, вытекающим из необходимейших нравственных норм, становятся все более очевидными.

Даже манера говорить, присущая Командору, заставляет усомниться в подлинности его достоинств. Демонстративная «грубоватость» его речи слишком смахивает на современный «научно-интеллигентский» жаргон людей, из тех, что любят рядиться в нейлоновые лапти. ..

Итак, из всех сторон личности Командора выдерживает проверку на подлинность и значительность лишь все та же его любовь к Анне. Даже его чувства к дочери вполне стандартны. В этом нехотя сознается Драматург, который все время комментирует происходящее. По его словам, все отцы, в том числе и великие, подбрасывают к потолку милых бутузов и катают их на загривке. И когда Командор делает это на наших глазах, он ничем не выделяется из миллионов других отцов. Трудно понять, зачем вообще понадобились режиссеру эти кадры — на наш взгляд, вполне хватило бы и объяснения Драматурга. Да и зрительское воображение легко бы воссоздало эти сцены. Правда, не всякий отец достал бы для поездки к тяжело заболевшей дочери реактивный истребитель, но это уже вопрос возможностей, а не желаний.

В игре В. Ланового нет следов красок сколько-нибудь индивидуальных. Перед нами Вронский из «Анны Карениной», сильно повышенный в чине, и Тулин из «Иду на грозу», увенчанный научными лаврами, — оба сразу. Все достаточно добротно, но вполне бескрыло. Легко себе представить, как в дальнейшем актер мог бы сыграть и маршала и академика.

Вернемся к Анне. Чем, кроме любви, примечательна ее личность? Генерал Марков называет ее женщиной необыкновенной. И вновь — подтверждения этому тезису мы в фильме не найдем. Правда, ее дипломная работа была лучшей на курсе, но это опять же с ее слов. И Командор встречает эти слова весьма скептически. Впрочем, возможно, и тут проявляется его отношение к людям, как к траве, как к сену колхозному, которое он небрежно рассыпает

по земле. «Да кому нужен твой Анатолий Дмитриевич и твоя диссертация тоже!» — простодушно изрекает Командор. (Анатолий Дмитриевич — это научный руководитель Анны, несколько задержавшийся, по словам Командора, в прошлом веке.) И если вслушаться в жалобы Анны на этот счет («Ты и твои гигантские дела раздавили меня», «У меня нет даже имени»), то все-таки оказываешься на стороне Командора. Уж слишком все это напоминает бабье брюзжание на тему: «Ты погубил мою жизнь». Не к лицу Анне это говорить, а Командору слушать. Да, в жизни так бывает, но видеть и слушать это неинтересно и тоскливо, если говорят об этом походя, между прочим. И никакого сочувствия в этом Анна у зрителя не вызывает. Тем более что ее порыв очень быстро гаснет...

Если все же зритель не протестует против определения генерала Маркова, то причину следует искать не в сценарии, а в исполнительнице. В том, что она наделила героиню добрым и искристым темпераментом, ощущением радости бытия, умением действовать весело и легко, страдать глубоко и открыто, когда приходит беда. Даже в танце ее личность выражается, ничуть не мешая выражаться другим,— но блеск этого «самовыражения» стоек и мощен. Если бы создателям картины удалось рисунок, предложенный актрисой, внешние черты ее героини подкрепить соответствующими поступками и действиями, то кинематограф несомненно стал бы богаче еще на один сильный, удивительный и нежный характер. Но не находя поддержки в сценарии, характер героини вянет и никнет на наших глазах.

Весьма незавидная роль выпадает Драматургу, персонажу важному и для авторов принципиальному. Драматург не только комментирует происходящее; все сцены, относящиеся к живому Командору, можно представить как пересказ в лицах написанного Драматургом сценария. Драматург выражает авторское «я», или точнее, авторское «мы», ибо у фильма два сценариста — И. Менджерицкий и Е. Хринюк. Важность персонажа для авторов фильма подчеркнута и выбором исполнителя: на роль приглашен И. Смоктуновский.

Смоктуновский наделяет каждое его слово значительностью. Но это трудно. Слишком напыщенны и банальны рассуждения героя: «Вы, потерявшая все, находите в себе силы жить», «Время — лучший доктор». От минимой значительности произносимые Драматургом банальности кажутся особенно навязчивыми и бестактными, и хочется, чтобы Драматург поскорее выполнил свое намерение оставить Анну в покое, чтобы он не досаждал скорбящей женщине разговорами вроде того, что «весна в этом году поздняя, вызывает тоску...».

Фигура Драматурга, призванная добавить в повествование об Анне и Командоре цвета бронзы и гранита, лишь обнаруживает, что авторам, кроме желания рассказать о людях и чувствах выдающихся, более нечего нам предъявить. Их представления о жизни «выдающейся личности» оказываются приблизительными, банальными, почерпнутыми из расхожих литературных примеров.

«Только, пожалуйста, без всяких аналогий»,— просит Анна Драматурга, узнав о его замысле назвать в сценарии Александра Степановича Командором, прозвищем, которым его «величали друзья».

Быть может, Драматург и готов разумно последовать совету (во всяком случае, он не вступает по этому поводу в спор с Анной). Но не авторы фильма. И даже сама реплика Анны насчет аналогий способна лишь напомнить зрителю о существовании в мировой литературе Каменного гостя.

Но тут нельзя не вспомнить и о том, что фигура Командора очень мало интересовала Пушкина и немногим более Мольера. Он был нужен лишь как носитель грозного веления рока, воздающего за грехи неисправимому грешнику. Командор как символ несет ужас, но уж во всяком случае не возбуждает сочувствия к своей нескладной судьбе. С точки зрения чисто человеческого интереса классиков куда более привлекла фигура его антипода — Дон-Жуана, человека, не защищенного бессмертием, но открыто бросившего вызов всему — людям, обычаям и даже самим небесам. Аналогия, хотя и гонимая авторами, отнюдь не прогнанная, сразу же восстает против замысла создателей

фильма: холодная каменная статуя не может вызывать сочувствия.

Таким образом, вызванная авторами символическая тень легко превращается из союзника в противника, который вредит образному строю фильма, направляет зрительский поиск в далекую от авторского замысла сторону.

В фильмах последнего времени весьма распространен просчет, вследствие которого острый и интересный производственный конфликт подпирается хилым «любовным» довеском. В «Анне и Командоре» случилась более древняя, но более редкая в последние годы неурядица: к теме любви, причем любви бесконфликтной, пристегнут серенький производственный конфликт. Быть может, удачнее было бы вообще отстегнуть этот довесок, как делают по весне с ватной подкладкой, и тогда образ Командора домыслили бы сами зрители. Его звезда Героя могла быть вручена за покорение космоса, или за штурм океанских глубин, или за подземное ядерное испытание — это уж находилось бы тогда в ведении зрительской фантазии. Зато ничто бы не разрушало образ возлюбленного Анны, не раздражало бы своей неточностью, не уводило бы авторов от круга их интересов. Да и Анна ничуть не потеряла бы, если б лишилась пробирочной бутафории, которая окружает ее на работе. Эти переливающиеся скляночки и Анну-то очень мало волнуют — она сама в том признается.

В фильме немало таких необязательных линий, сцен, кадров. Без них, возможно, удалось бы убедительнее и полнее высветить его стержень — взаимоотношения двух любящих людей. Задача тоже важная, ничуть не противоречащая требованиям нашего индустриального времени. Полнота характеристик в искусстве — понятие, как известно, не количественное. Говоря обо всем приблизительно, рискуешь не сказать ни о чем. Что, кажется, и произошло.

Заканчивается фильм опять-таки аналогией. Не предусмотренной, я полагаю, авторами. И тем более неловкой. Вот каков последний кадр фильма. Несчастная женщина, потерявшая смысл и вкус жизни, утратившая, кажется, все связи с нею, выходит на загородное шоссе. По шоссе едут молодые велосипедисты, вольные и беспечные. Женщина смотрит на них, и на лице ее появляется улыбка.

Авторы правы: прием сильнодействующий. Улыбку Кабирии в сходной ситуации мы запомнили навсегда. Но как раз это обстоятельство мешает нам унести с собой улыбку Анны, эту разыгранную А. Фрейндлих, по воле авторов, цитату из классики. Цитату столь буквальную, что, право же, во избежание худших подозрений, не мешало бы дать ссылку в титрах...

Если подвести арифметический итог вышесказанному, то он будет не в пользу фильма. И все же картина смотрится, обсуждается, вызывает споры, ибо уже одно намерение показать в искусстве чувства возвышенными, а людей — красивыми вызывает симпатии и надежды.

Киностудия имени А. Довженко многие годы ведет упорные, хоть и не всегда плодотворные поиски в романтико-героическом жанре. Удача до сих пор больше сопутствовала такому поиску в фильмах с сильно развитым этнографическим элементом. К ним новую работу студии определенно не отнесешь. Но студии тесно в этнографических рамках, она стремится расширить их, войти в новые тематические пласты, при этом не утратив тех художественных вершин, которые были ею достигнуты на материале легенд и поэтических народных сказов.

Это трудное и небезопасное направление поиска. Романтический герой неохотно расстается с аксессуарами условно-поэтического фильма. Ему, романтическому герою, пока, если судить по экрану, привычнее вольный полет коня, чем кнопки компьютера.

Но это — если судить по экрану. Романтика жива. И значит, поиск необходим. Неудачи, даже и столь очевидные, не должны обескураживать. Ведь и претензии к авторам фильма «Анна и Командор» сводятся вовсе не к ошибкам в выборе цели — а к серьезнейшим просчетам в выборе средств. Все дело в том, что красивости — и в замысле и в воплощении — бессильны рассказать о Красоте. А знания жизни, серьезного и глубокого, не заменишь литературно-кинематографическими реминисценциями.

Лучшие же кадры фильма будят надежду на то, что упорство его авторов когда-нибудь обязательно будет вознаграждено.

И. Хейфиц

Мой автор — Чехов

Казалось бы, цель за рекою,
да нету моста под рукою...

(Из польской фрашки)

...Немного истории.

Летом 1958 года, неожиданно для меня, литературовед Г. П. Бердников, только что возглавивший тогда сценарный отдел «Ленфильма», остановил меня в коридоре и, едва мы успели представиться друг другу, сказал:

— Хотите поставить к столетию со дня рождения Чехова «Даму с собачкой»?

Естественно, дух у меня перехватило от такого предложения, но, не долго думая, я сказал: «Хочу!» Сказал, конечно, опрометчиво. И понял я это очень скоро. Придя домой, сейчас же снял с полки отдельное издание рассказа с иллюстрациями Кукрыниксов и погрузился (в который раз!) в чтение чеховского шедевра. Чем больше я думал о нем, тем яснее становилось, что и мой солидный к тому времени киноопыт и множество прочитанных книг о Чехове, мои мысли о жизни и литературе, словом, все то, что принято называть жизненным багажом, для этой работы является недостаточным. Если бы можно было.. посоветоваться с автором. Я представил себе, что мой великий автор, как это обычно бывает между авторами и режиссерами, сидит передо мной в кресле и я задаю ему вопросы. Сколько у меня возникло вопросов! Чем старше становишься, тем больше вопросов. От того, наверное, что с возрастом приходит, громко говоря, мудрость. А она пытлива.

Помнится, я впервые прочитал рассказ «Дама с собачкой» в восьмом классе, когда мы «проходили» Чехова. Тогда у меня никаких вопросов не возникло. Все казалось удивительно ясным: встретились случайно, она его полюбила, он ее — нет; а потом, позже, тоже полюбил, но фарисейская мораль тогдашней России помешала им сойтись. И они так и остались тайными любовниками и несчастными людьми.

С годами каждое новое прочтение открывало мне нечто иное в этой печальной и светлой истории. Так оно и должно быть. И вот наступил день, когда я читаю «Даму с собачкой», но уже не как простой читатель, а как человек, у которого особая задача. Мне предстоит перевести этот рассказ на язык другого искусства. Искусства зримого действия, движущегося изображения и звучащего слова. И вот — ушла былая свобода восприятия, ощущение легкого, непринужденного чтения. Все время рядом с «что» неотступно следует «как». Будто прежде я и не читал, а лишь скользил по страницам, мчался вперед, к печальному концу, где обоим любовникам становится ясно, что самое трудное и сложное в их жизни только еще начинается...

Я с детства люблю Чехова. В школе я называл его имя, отвечая на вопрос учительницы литературы — «твой любимый писатель?». Я носил с собой томик с его «Записными книжками». В одной из своих наивных юношеских статеек в газете я рассказал о том, как важно, помоему, развивать в себе наблюдательность, внимание к окружающему, как важно подмечать в людях характерные черточки их поведения, оттенки характера. Моя статейка называлась так: «Чеховская записная книжка». В ней есть такое место: «Если вчера мы за сеанс успевали пролететь сквозь тысячелистный роман, пронестись над ним как над большой равниной с общим очертанием рек и озер, то сегодня не спеша, с пристальностью и вниманием к деталям мы обязаны шагом пройти по строчкам ко-

ротенькой новеллы. И тогда придется отменить термин «режиссерская выдумка», заменив его подлинной «режиссерской вдумчивостью».

Да, как в воду глядел. Именно так я и поступил. Не спеша, шагом пройдя по каждой строчке, останавливаясь отдохнуть у каждого слова. И все вопросы, вопросы — тысяча вопросов к автору.

А в ответ, кажется мне, я слышу хорошо известное:

— У меня же там все написано!..

●

Забегая вперед, скажу, что после выхода на экран фильма «Дама с собачкой» среди писем, приходивших из разных уголков мира, было одно, кажется из Симферополя, особенно поразившее меня. Оно сразило меня литературной глухотой и слепотой его авторов. Группа молодых людей написала мне о большом впечатлении, которое произвела на них картина. Но в письме выражалось удивление по поводу того, что фильм удалось поставить по такому... малоприметному и неинтересному рассказу.

Прочитав это письмо, я вспомнил другое, написанное И. Е. Репиным. Репин тоже писал (по поводу рассказа «Палата № 6»), что ему не понятно, как «из такого простого, незатейливого, совсем даже бедного по содержанию рассказа» вырастает, как он выразился, «такая неотразимая, глубокая и колоссальная идея человечества».

Бедный по содержанию — и колоссальная идея человечества — как это примирить? Как тут не вспомнить одного польского остроумца, сказавшего (как это верно в приложении к искусству!): «Казалось бы, цель за рекою, да нету моста под рукою».

Теперь я мучительно ищу этот мост, это «как», которое поможет мне выразить «что».

Посильная ли это вообще задача — экранизировать «Даму с собачкой»? Нашлись же люди, считающие Чехова некинематографичным писателем. Но есть ли «некинематографичные писатели» и кинематографичен ли Чехов? Теперь, когда поставлена «Попрыгунья» и многие другие вещи, таких вопросов больше не возникает. Но тогда... Охранители литературы от кинематографа считали, что тонкая и хрупкая ткань чеховских рассказов разрушится от прикосновения «грубого» кинематографа. Как справится кино с тем, что между строк, что недосказано? И почти нет сюжета...

Как вообще понимать кинематографичность? Если главное только в стремительном и эффективном действии, в напряженном сюжете, то Чехов, конечно же, не кинематографичен. Пожалуй, кроме «Шведской спички» — этой пародии на детективную интригу. Но, если считать, что скупая фраза диалога содержит иной раз скрытый и огромный смысл, то кинематографичнее Чехова нет во всей сценарной литературе. Например, классическое:

— Дмитрий Дмитрич! А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!

Сколько скрыто здесь «кинематографического»! Конечно, если считать, что внутреннее действие иногда может быть напряженнее и активнее внешнего, что мысль часто шире выражающего ее слова, что в кино, как и в литературе, частность, деталь, увиденная крупно, выражает общее, громаду образа, если все это принять за исходное положение, то тогда становится ясно, что Чехов кинематографичнее всех кинематографических писателей.

Ну, а ритм? «Как в кино» — синоним штампа, экранной подделки под жизнь, тем более отталкивающей, чем она искуснее. «С кинематографической быстротой» — синоним ложного ритма. За ним всегда прячется приблизительность решений, отсутствие причин и следствий в исследовании явлений, равнение на результат, хитроумие сконструированного сюжета, когда случайность становится движущей силой, а сложность хода секунд и часов, вечного, как чередующиеся удары прибоя, подменяется концентратом и отличается от живой жизни, как цветущий чайный куст от плитки спрессованного чая.

Но в «Даме с собачкой» нет, по выражению Чехова, ни «белокурых друзей, ни рыжих врагов, ни нечаянного подслушивания как причины великих открытий».

Неторопливо, сонно движется рассказ. Важно уловить этот тягучий и в то же время напряженный ритм.

Как поэтично! — это говорят про рассказ те, кто рассуждает о некинематографичности Чехова. Но поэтичность у Чехова не отрывается от реальности, от быта. Найти это единство реального и поэтического — вот в чем сложность. Натуральность, данная кинематографу его фотографической природой, от которой не уйти, иногда путают с натурализмом или с документализмом. Поэтическое же понимается, как нечто нуждающееся в условном. А ведь кинематограф не вчера научился поэтизировать документальность, реальный образ, быт.

Что может быть обычнее, реальнее деревянного забора? Того самого «длинного, серого, с гвоздями», при виде которого бедная Анна Сергеевна хотела убежать. В рассказе нет ни описания города, ни пейзажа, ни улиц, ни извозчиков. Но есть забор с гвоздями — поэтический образ города С. — символ серой, скучной жизни. Я читаю и думаю: с каким постоянством Чехов ненавидел заборы! Эти крепостные стены, за которыми прятался от людей хрюкающий по-свински мещанин. Эти тюремные ограды, за которыми скучали и томились люди, мечтавшие о лучшей жизни Этот скучный, как жизнь, забор с торчащими гвоздями вобрал в себя все — старую Россию, человеческую душу. Короткая фраза, полстроки. А в ней целый мир...

«Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой»

...Прошел год. Художник построил несколько пролетов забора, и Гуров медленно шел мимо него. И оттого, что шел он медленно и мимо проплывали серые доски, торчащие наверху гвозди, забор вдруг показался фантастически длинным, утомительно однообразным. Он стал «забором заборов» — поэтическим символом. Символом сделал его ритм съемки. Но это было потом, потом... А пока я задумался над маленькой строчкой и проступили, как сквозь туман, контуры моста. Того самого, который, оказавшись под рукой, приведет в конце концов к цели — к фильму!

Ассоциация! Она рождается при чтении рассказа. Но это моя ассоциация.

Когда Чехов описывал рассвет в Ореанде, зиму в Москве, лакейскую походку фон Дидерица или провинциальную толпу в С-ком театре, он желал наиболее точно передать свои впечатления другим, тем, кто прочтет.

Миллионы людей читали «Даму с собачкой» и каждый увидел рассказ по-своему. Я должен создать такую зримую версию рассказа, которая стала бы единственной и заслужила право на это. Как завоевать это право? Моя версия должна заключать в себе такую силу убедительности, которая хотя бы на время окажется способной перебороть другие представления. Если же этой силы убеждения не будет, то неизбежен конфликт между мной и зрителем, между моим представлением об «идее человечества» и его, зрителя, вйдением. Между нами разгорится бурный внутренний спор. И в этом споре я обязан победить. Иначе художественное впечатление сведется на нет. И не будет в этом поединке судей, потому что не может быть, строго говоря, окончательной точки зрения, не подлежащей обжалованию. Путь к абсолютной художественной истине тоже бесконечен. «По-чеховски» или не «по-чеховски»? Кто ответит на этот вопрос, кроме самого Чехова. Но он ведь отвечал не раз — у меня же там все написано.

Перед умственным взором каждого читателя, кроме, конечно, эстетически слепых, проецируются параллельно как бы две пленки. Одна — та, которая прочитывается прямо со строк, другая — ассоциативная, на которой запечатлено представление о прочитанном, ассоциации читателя.

В зримом искусстве кинематографа этих двух пленок не существует. Есть только одна. Для ассоциаций нет времени, да они, как правило, и не возникают, потому что их заменяют ассоциации режиссера. Она, эта пленка и есть ткань киноискусства, его материальность, его форма. Если бы я любил формулы, то сказал бы, что процесс съемки при экранизации есть не что иное, как режиссерская ассоциация, зафиксированная навечно. Чужая воля мчит меня, зрителя, вперед, не давая одуматься, остановиться. Она неумолима, как само время, которое остановить нельзя. Эта воля навязывает единственный вариант, окончательный и верный, конечно, с моей точки зрения.

Теперь я читаю рассказ пристрастно, и, странное дело, прошлые ассоциации вытесняются новыми. Характер восприятия, очевидно, помимо прочего, зависит и от цели. Оттого, что у меня появилась цель, ярче и острее встает передо мной это проклятое «как», возникает перед моим умственным взором совершенно иная пластика выражения. Когда-то раньше я читал рассказ, теперь я его вижу.

Ах, если бы я мог спросить у моего великого автора, как он видит то, о чем упоминает вскользь! Но в зрительном образе не бывает общего впечатления. Самое общее — всегда и частное, конкретное. Чехов учил молодых писателей не описывать человека и его действия, перегружая строку определениями. Он советовал не писать, что такой-то и такой-то человек сел на такую-то и такую-то траву. А — просто: человек сел на траву. Но он учил и другому — сжатой образности.

Когда я читаю, что голуби, взлетев над голубятней, становятся золотыми от солнца, я это вижу.

А вот другое. Начало «Дамы с собачкой». «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой». Прочитав это, я вижу набережную и тех, кто говорил. И само это «лицо». И солнечный день, и густые, почти черные тени от чугунной ограды, похожей на корабельные леера. Справа море, мягкая линия гор на востоке, слева дома. Вдали —

на пустынной набережной — извозчичья пролетка. Спиной ко мне, под черным зонтиком — невысокая женская фигура. Женщина, очевидно, остановилась, чтобы осмотреться, а шпиц, маленький пушистый комок, натянул поводок и ждет. Постойте, откуда такая ассоциация? Я где-то видел все это. Ах, да — это одна из иллюстраций Кукрыниксов к «Даме с собачкой». И еще я узнаю старую почтовую открытку с видами Ялты, случайно сохранившуюся в семейном альбоме. А кто-нибудь другой, вспомнив свой недавний отпуск, проведенный в Ялте, представит себе, прочитав эту начальную строчку, каменный парапет, начисто скрывающий линию морского прибоя, могучие и безвкусные фонарные столбы, толпу, киоски. Он не увидит ни пустоты, так рельефно оттеняющей каждую фигуру, ни всадников в шлемах из морской губки, ни татар проводников с худыми лошадками. А даму с собачкой, возможно, увидит так, как карикатурист одного немецкого журнала: толстенькую, курносую барыньку в безвкусной шляпе-клумбе с моськой на руках...

«Говорили...» Кто говорил? Что за люди? Светило ли солнце или шел дождь? Пустынна ли была набережная или слонялись по тротуарам сытые бездельники, «рожи», как называл их Чехов в своих письмах?

Но, думая о частностях, я не должен забывать об общем, о целом. Постижение художест-

«В первые дни после знакомства шпиц относился к Гурову спокойно...»

венного смысла рассказа, его идейно-эстетической формулы — встречный процесс. От частностей к общему, от общего к пониманию частностей.

В основе — пластический образ, вызревающий из прозаической строки. Я читаю рассказ, семнадцать страниц, в которых, как в фокусе линзы, отразились годы «этой сонной, полумертвой жизни — черт бы ее побрал!». Пейзаж, люди, нравы, чувства. Я слышу в этих страничках тоску, боль и печаль, веру в лучшее будущее. С обычной для автора внешней беспристрастностью рассказывается там о двух духовно богатых существах. О том, как они оказались в обстоятельствах абсурдных, уродующих их чувства, губящих их любовь, заставляющих подчиниться ложной морали, бессмыслице установившихся правил. Страшная сила духовного рабства заставляет молодую женщину жить с мужем. Эта же сила принуждает честного и способного человека, женившегося по расчету на владелице двух домов (скорее всего это было именно так!), жить с нею без любви, без смысла, понимая, что она глупа и фальшива. Похоже, что оба они разыгрывают какой-то абсурдный спектакль, в котором плохо написаны роли, нет ни на иоту правды и искренности, а только банальные мизансцены, деланные чувства и всё-всё не настоящее. А где-то за кулисами, у каждого из них своя жизнь, которая проходит в полутьме, в ожидании того, что вновь и вновь надо, подчиняясь пьесе, выходить на сцену и разыгрывать спектакль. Строчка за строчкой раскрывается для меня история двойной жизни — официальной и «подпольной». Официальная — не жизнь, а тень ее. Настоящая, живая — вынуждена прятаться. Это история озарения окружающего светом истинной любви. Именно любовь возносит двух обыкновенных людей. Это чувство делает их зрение острым, всепроникающим. И это острое зрение помогает двум влюбленным — провинциалке и московскому домовладельцу — по-новому понять окружающую жизнь и — что главное — стать ее судьями. И оттого еще больнее ощутить тесноту клетки, в которую их обоих, как пойманных птиц, заточили и где они обречены жить в неволе.

Жизнь для Гурова — выполнение скучных и мертвящих душу обязанностей «главы семьи»: занимать гостей, ходить с женой на юбилеи, вести светские беседы, изображать внимательность — «все об одном, все об одном...».

Возможно, Чехов думал о Гурове, когда записал в своей записной книжке: «Я заметил, что, женившись, перестают быть любопытными». Мне же нужно показать в действии, как из толпы нелюбопытных выделяются двое — Гуров и Анна Сергеевна. Как они становятся от любви своей красивыми людьми Или кажутся друг другу красивыми, духовно богатыми. Скучая в Москве, Гуров вспоминал об Анне Сергеевне, видел ее как живую и она казалась ему красивее, моложе, нежнее, чем была. Любовь изменила духовное зрение человека, успевшего стать безразличным. А сила чувства сделала обоих беспощадными к самим себе, к своему прошлому, к своим ошибкам, к своему годами длившемуся нелюбопытству.

Читая фразу за фразой, я ощущаю беззащитность обоих героев, тщетность их слабых и робких порывов, беспредметность и неопределенность мечтаний. И вместе с тем, я все время вместе с ними верю в их лучшее будущее и вместе с ними надеюсь, что все должно измениться.

Через отдельные штрихи и детали, в едва ощутимых движениях души, как бы изнутри каждой строки проступает, как роса на листе, атмосфера той России, с ее скукой, тусклостью идеалов и вялостью воли, с ее летаргическим сном. Не о скуке ли жизни этот рассказ? Не о том ли, как среди застоя и сна ярко вспыхивает необъяснимо прекрасное чувство любви? Непонятное, загадочное. Не о том ли, как загадочен бывает далекий огонек в ночной, душной степной мгле? Он светит каким-то ненастоящим, иллюзорным светом. Но на мгновение привлекает внимание нелюбопытных. И это внимание так же скоропостижно умирает, как и возникло. Как в «Тарасе Бульбе»: подымается над спящим лагерем чья-то голова, оглядывает мутными от сна глазами окружающую картину и, словно мертвая, валится на землю, в сон...

Маяковский писал о ритмическом гуле, из

которого — для него непостижимо и загадочно — рождаются стихотворные строчки. Нечто похожее возникает и у меня, когда литературный образ начинает обретать конкретность — видимую и слышимую.

Так, наверное, бывает у каждого режиссера, когда литература становится фильмом.

Понемногу слышится ритмическое биение пульса в этой истории. Монотонное, сонное и ленивое, оно перемежается частыми ударами взволнованного сердца, затрепетавшего, забившегося от любви. С таким вот бьющимся сердцем Гуров спешил с «ней» по коридорам и лестницам, сквозь толпу провинциальных театралов.

«...И оба шли бестолково, по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то спускаясь, и мелькали у них перед глазами какие-то люди... мелькали дамы, шубы на вешалках... И Гуров, у которого сильно билось сердце, думал: «О господи! И к чему эти люди, этот оркестр...»

Надо ощутить и сонный ритм Ялты, и вялое течение московской жизни с ее конкой, звоном колоколов, тоскливым ритуалом юбилеев и карточной игры в клубе, и ритм автоматизма существования.

Автоматизм жизни! Он есть и в «Ионыче». Эти повторяющиеся визиты Ионыча к Туркиным — будто дубли одной и той же сцены. Когда я после «Дамы с собачкой» экранизировал «Ионыча», я так и построил фильм. Каждый приезд Ионыча в гостеприимный дом Туркиных — дубль прошлого, почти механически повторенный. Только одно менялось: фигура доктора. Он в каждом новом дубле становился толще и безразличнее. То он шел пешком, то приезжал на одноконной упряжке, то на паре, то на тройке. Ритм повторений — из него состоит жизнь многих чеховских персонажей. Но об этом разговор впереди.

●

Все сомнения начинались с понятия объема. Чехов не уставал учить краткости, которая — сестра таланта. «Жена есть жена» вместо пространного монолога о супружеской жизни — мы помним этот пример лаконизма со школьных лет. Еще в восьмом классе мы удивлялись чеховской телеграмме, в которой он велел заменить длинный монолог этими тремя словами. «Жена есть жена» — в самом деле похоже на телеграмму.

Поэтому на семнадцати страничках «Дамы с собачкой» он смог рассказать так много, что Тургеневу, например, хватило бы этого на целый роман. Чехов полагался на читателя. Он верил, что читатель сам дополнит своей фантазией то, что недосказано. Ведь он писал по-новому о том, что всем было хорошо знакомо, а оказывалось новым и неизвестным. Он писал о людях, живущих рядом с читателем, о тех, кто ездил с ним на одном извозчике, сиживал рядом в клубе, шил ему пиджаки или присутствовал на похоронах общего знакомого. Но он смог, и в этом его бессмертие, открыть в хорошо знакомых, обычных людях те черты, о которых никто до него не задумывался, взглянуть на них так внимательно и строго, так беспощадно и так прозорливо, как никто до него не смотрел. А главное, он сумел отыскать в иных из этих, на первый взгляд, неинтересных людей, такую душевную глубину, такие лежащие под спудом добрые чувства и качества, что пробудил в современниках веру в хорошее...

Достаточно было штриха, детали, чтобы вызвать у читателя представление о человеке, о его характере и даже о судьбе его.

Он учил молодых писателей скупости характеристик. Зеленый пояс Наташи в «Трех сестрах» заменял собою длинное описание, целый монолог, характеризующий ее жадное нутро. А фон Корен носил пеструю, как ковер, рубашку и франтовские желтые ботинки.

У каждого времени своя мода. Во времена «Дуэли» пестрые рубашки были признаком экстравагантности и желания утвердить себя хотя бы внешне. Ныне ни желтые ботинки, ни пестрые рубашки не характеризуют типов, подобных фон Корену Поэтому, когда я, много лет спустя, экранизировал «Дуэль», фон Корен носил у нас тужурку, похожую на френч, и белый картуз. А ботинки у него были черные.

Но краткость характеристик и скупость описаний остаются в арсенале чеховского стиля. Как мне быть с ней? Как заставить зрителя правильно ассоциировать частное с общим?

Вот у Чехова — бог мой, никогда этого не забуду! — споткнулся старик лакей и вывалил на ковер в «Славянском базаре» ветчину с горошком, и сразу ясно, что кончилась жизнь, что старость беспощадна. Я даже вижу лицо старика, растерянное, виноватое, несчастное. Вот он поднялся с колен, собрал торопливо с грязного затоптанного ковра куски ветчины, а горошек рассыпался во все стороны — собирать его долго и трудно. Вот руки и дрожат — от старости и волнения...

Собрал и пошел онемевшими ногами по длинному коридору, широко расставляя носки грубых начищенных ботинок и ступая на пятки. Пошел в последний раз: служба, заработок, жизнь — все кончено!

У стариков официантов всегда какая-то особая, деревянная походка, и ходят они, ступая на пятки. Должно быть, оттого, что десятки лет провели на ногах, стоя. Я знал такого в ленинградской «Астории», да и в Москве в «Пекине», должно быть, еще служит, оберегаемый как реликвия, окруженный почетом и уважением, такой же старик официант. Когда я, случалось, обедал в «Пекине», то всегда, глядя на него, вспоминал чеховского Чикильдеева в «Мужиках». Но у старика из «Пекина» совсем другая судьба, потому что Россия другая, не чеховская. Вот так — от неверного старческого шага Чикильдеева — к новой России, к новым

«Она спросит у портье гостиницы. «Почта пришла?» Но что ждет ее в протянутом письме?»

судьбам идет, тянется цепь ассоциаций, связь понятий и мыслей.

Я читаю «Даму с собачкой», и происходит странный поворот в моем воображении. Обычно, преодолевая длинный роман, думая о его экранных возможностях, торопишься сконцентрировать, сжать описания, доводя этим сжатием прозу до критической температуры, когда выкристаллизовывается действие, обретающее особую энергию. Теперь же, проникая в глубину чеховской строчки, я чувствую, как она начинает разрастаться.

Помню, в детстве продавали бумажные китайские игрушки. Они были, казалось, простыми комочками серой бумаги, величиной с пятак. Но стоило бросить этот крошечный комочек спрессованной бумаги в тарелку с водой и на глазах совершалось чудо превращения. Из бумажки, будто распускающийся бутон в научном фильме, снятом методом мультипликации, вырастал яркий цветок или дерево, а иногда даже превращался в дракона. Так и чеховский образ распускался в моем воображении, обретал подробности и линию действия. Ну, а как же быть с краткостью? Если бы я ее пытался сохранить, то великий рассказ с «такой неотразимой, глубокой и колоссальной идеей человечества» превратился бы в... короткометражку. Ах, если бы я мог спросить у своего великого автора, как преодолеть это противоречие между краткостью — сестрой таланта — и объемом фильма, между широтой охвата явлений и лапидарностью.

Ключ к секретному замку стиля — первая строчка рассказа. С нее мы и начнем.

●

«Говорили, что на набережной появилось новое лицо — дама с собачкой». Краткая строчка и множество ассоциаций. Китайская игрушка начинает распускаться, расти. Прежде всего — время. Конечно же, это «мертвый сезон». Ялтинский бомонд дотягивает дни конца сезона.

«Дотягиваю» — это словцо принадлежит Гурову. Он жалуется на скуку. Следовательно, все начинается со скуки. Чехов скучал в Ялте. «Зачем я в Ялте? Зачем здесь так ужасно скучно?» — жаловался он в письмах и сравнивал Ялту то со Шкловом, то с Ельцом, то с Кременчугом. «Я здесь соскучился, стал обывателем и, по-видимому, уже близок к тому, чтобы сойтись с рябой бабой, которая бы меня в будни била, а в праздники жалела...» А однажды он писал из Ялты: «На набережной встречаются новые лица». Кто знает, может быть, среди них попалась ему навстречу молодая женщина со шпицем на поводке, и ему захотелось придумать ей судьбу, описать ее жизнь, одиночество, любовь, вспыхнувшую внезапно из чадной искорки курортного приключения.

Скука «мертвого сезона» — такова атмосфера начала. Но у Чехова атмосфера не фон, а объяснение действия, драматургическая сила, полноправный компонент, объясняющий поступки действующих лиц. Наверное, и Гуров думал, что от скуки готов сойтись с глупой бабой. От скуки и начался ничего особого не предвещающий «дежурный» роман его с неизвестной провинциалкой. И все те, кто «говорил», тоже сплетничали от скуки. Скуку можно описать поразному, можно найти разные детали бездействия... Нет, весь смысл в том, что скука на экране для того, чтобы она не превратилась в скуку в зале, должна стать действием. Бездействие надо превратить в действие! В чем оно? Скука вызывает в людях внимание к ничего не значащим мелочам, ко всему, что хоть чуточку выходит за рамки привычного круговорота повторений. Возникает энергия преодоления скуки, желания развлечься. Новое лицо на набережной — оно и есть та самая «мелочь», которая вызывает неоправданно активный интерес.

Для того, чтобы я мог перевести «Даму с собачкой» на язык киноискусства, мне не важны ни завязки сюжета, ни его развязки в дочеховском понимании. Только внутреннее действие, как процесс изменения взглядов и оценок, составляет суть экранизации чеховской прозы. Ведь и в жизни, в той, где, по словам моего великого автора, «нет сюжетов, в ней все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным», — в этой жизни человек меняется под влиянием

обыденных обстоятельств. В жизни, даже самой обыденной, есть течение, ток, возникающий от разности уровней; есть динамика раздумий, возникновение и разрыв связей, нарастание и угасание внимания к явлениям, наконец, накопление в человеке опыта, отказ от чего-то, пристрастие, отступление, ожидание и разочарование, вера и ее потеря, болезнь и выздоровление, торможение чувства, инерция и преодоление ее — одним словом, жизнь человеческого духа в большом и малом, смешном и трагическом, обыденном и исключительном.

Итак, надо найти д е й с т в и е, выявляющее скуку. Те, кто «говорил» о новом лице на набережной, были по-своему активны — от скуки. Они наблюдали за тем, что происходит перед их глазами. Будто изнемогающая от безделья провинциальная купчиха, сидя у окна, наблюдает за улицей: вот собака пробежала, вот человек пошел — куда? Зачем? Вот кто-то с кем-то остановились побеседовать. О чем?

Для тех, кто «дотягивал» сезон, все было интересно. Струя из сифона, бегущая в бокал. Мухи, жужжащие под потолком павильона Вернэ. Объявление в местной газете о том, что «вино Кларет — друг желудка» и, конечно, появившееся новое лицо — дама с собачкой. Внимание к ней проявляется по-разному. Один сразу же пускается в рассуждения и строит догадки, другой высказывается «по поводу», третий прикидывает: «Если она здесь без мужа и без знакомых, то было бы не лишне познакомиться с ней». Это — Гуров.

Скука — объяснение знакомства. Ну, а само новое лицо? Чем занята в это время Анна Сергеевна? При первом знакомстве за обедом в саду, она тоже будет жаловаться на скуку: «Время идет быстро, а между тем, здесь такая скука!» Скука их свела, активность — от скуки.

Скучающий с жадностью набрасывается на письма. А эти письма к Анне Сергеевне приходят от мужа. Она спросит у портье гостиницы: «Почта пришла?» Но что ждет ее в протянутом письме? По тому, как она прочтет его, как прослезится от досады и напоминаний, станет ясно, что в письме этом нет успокоения. Оно такое же скучное, как и серый забор у ее дома в С. И ей страстно захочется уйти, хоть на время, от этого с-ского мира, который преследует ее даже здесь в образе синих конвертов с адресом, написанным аккуратным чиновничьим почерком. От этого она станет сговорчивой, по-женски почувствует устремленные на нее взгляды сражающихся со скукой, тех, кто «говорил».

«Должно быть, это в первый раз в жизни она была одна, в такой обстановке, когда за ней ходят и на нее смотрят, и говорят с ней только с одной тайной целью, о которой она не может не догадываться».

Она приехала сюда к морю, к горам, к солнцу, чтобы хоть на месяц забыть серый забор, серую жизнь, мужа — «лакея». А письма мешают ей забыться, преследуют ее своим тупым скучным вниманием.

Все это д е й с т в и е, которого нет на поверхности. Его надо вскрыть в глубоких слоях прозы, в недосказанности, которая составляет важную особенность чеховского стиля. Значит приходится д о с к а з ы в а т ь то, что недосказано? В известной мере — да. Однако эта м е р а требует осторожности. Я это чувствую, и больше всего боюсь иллюстративности. Она появится там, где внутреннее действие окажется не вскрытым. Тогда пластика фильма перейдет в «картинки», в пересказ. И жизнь фильма замрет, как в охлажденном организме.

Чехов любил природу и возмущался теми, кто ее оскверняет, губит. Вместе с Астровым он жалел гибнущие под топором леса, негодовал, став свидетелем убийства чайки, а срезанные для букетов цветы казались ему умерщвленными.

Он любил море, запах кедров. Его выводил из себя аромат дешевых духов на набережной, выводили из себя щебечущие барышни, распространявшие парфюмерный запах. Сытая толпа на набережной вызывала в нем внутреннюю дрожь. Это были осквернители природы, не любившие ее и ничего в ней не понимавшие.

Те, кто «говорил», тоже оскверняли природу, пили от скуки кислое вино и в приступе пьяной удали швыряли бутылки в море... Бутылка в море! — не эта ли деталь, с которой должно начаться все?

Как важно было бы мне погулять по той

Ялте, где томился Чехов, где и он гулял, где писал великие рассказы, сажал кусты роз и деревья, прятался от назойливых барышень, прозванных «антоновками», где он на маленьком дворе своей дачи развлекался, наблюдая за прирученным журавлем, и думал о смерти.

Но той Ялты нет и в помине. Все изменилось, и даже со скамьи в Ореанде уже не видать церкви внизу, деревья разрослись, скрыли море.

Я исходил весь город, бродил по улочкам, вдоль побеленных глиняных заборов, заходил в каждый двор. Все ушло, и время наложило свою властную руку на каждый клочок этой плодородной земли. Одно только море как было большое (Чехов считал этот эпитет лучшим!), так и осталось большим. И горы остались горами.

Мне посчастливилось в ленинградской Публичной библиотеке наткнуться на папку с фотографиями, снятыми каким-то великим князем. Князь был бездарным фотографом, но Ялта конца прошлого века все же смотрит, хоть и тускло, с глянцевитых листков бромосеребряной бумаги. А главное, князь не выбирал только «красивое» и пригодное для почтовых открыток, а снимал все подряд, спасибо ему!

Мне повезло еще в одном: я разыскал в Ялте старожила, бывшего матроса. Он хорошо помнил старую Ялту, и, делая поправку на любовь всех очевидцев к категоричности, опасной при слабеющей памяти, я все же выудил у него много ценных сведений. Так я вроде бы все же побывал в той Ялте, где прожила осенний месяц Анна Сергеевна фон Дидериц.

«...На набережной появилось новое лицо...» Набережная на старых открытках и на любительских фотографиях в самом деле напоминает Шклов и хорошо мне знакомый Кременчуг. Мой «очевидец» рассказывал о пыли на набережной, о стаях бездомных собак, бродивших по ней. У самого моря стояли скамейки под деревянными навесами. По вечерам тускло горели керосиновые фонари. Нищие и дети просили милостыню. К морю, в том месте, где в него впадает речка Учансу, приходили на водопой коровы и козы. Из городского сада доносилась духовая музыка.

...Море было спокойно и горы — в дымке утреннего тумана. На горизонте одинокий парус, а возле берега болтается между камнями пустая винная бутылка. Вялый, сонный прибой катит ее на берег, будто хочет избавиться от нее, но она упрямо возвращается и возвращается. Пожалуй, это лучшее начало, сконцентрированный до символа образ осквернённой природы.

Вспомнился мне первый кадр из великого фильма «Броненосец «Потемкин». Одесский мол содрогается от мощного удара волны. Это был образ грядущей революции, предвестник бури.

Пустая бутылка от «Кларета» или «Педро Хименес», барахтающаяся в штилевом море у плоских камней, покрытых слизью водорослей, пусть она станет началом фильма об иной эпохе, сонной и вялой, и о других людях, у которых только и было интересов, что говорить о новых лицах на набережной да пить кислое вино. Все спит здесь, «даже бациллы спят».

Образы природы не раз будут возникать и дальше. То осквернённой, то великой в своей первозданности. Позже, на рассвете, в Ореанде возникнет мощный хор просыпающегося моря. И у него будет свой ритм, своя функция в развитии внутреннего действия. Созерцание рассвета натолкнет Гурова и Анну Сергеевну на мысль о вечности, о том, что человек как бы виноват перед природой, частью которой он сам является. Виноват в своем забвении правды, в опошлении чувства и чистоты помыслов.

Ну, а пока... бутылка все болтается в волнах. А в маленьком павильоне скучают те, кто «говорил». Трое завсегдатаев, и среди них Гуров, тянут сельтерскую за столиком. Один серьезно увлечен струей, бьющей из фонтана. Другой внимательно вглядывается в цифры весов: на сколько он прибавил в весе. Ничтожные факты, мелочи вдруг вырастают до ранга значительных. А тут еще новое лицо, какая-то дама с белой собачонкой. Лай шпица и появление одинокой женской фигуры вдали, на общем плане, заставляет тех, кто «говорил», забыть на секунду о весах, об объявлениях в «Крымском курьере», о том, что первый класс в дилижансах — лицом к лошадям, а второй — спиной к ним. Интерес к новому лицу — это д е й с т в и е первой начальной фразы.

«Я только хотел показать, как скучно мы живем...» — это резюме другого рассказа, но оно применимо и к этому. Ялтинская осень — лишь разновидность убивающей скуки, в которой томятся многие чеховские герои. Скучают сестры Прозоровы в своей душной провинции, спиваются от скуки заброшенные судьбой в жаркий и пыльный кавказский городок русские чиновники в «Дуэли», скучает в своем затворничестве «невеста». Тянут время и бездельничают в тени «жестяных» кипарисов Гуров и его компаньоны, те, кто «говорил».

Кстати о «жестяных» кипарисах. Чехов не любил южной природы, он скучал по «левитановскому» пейзажу, а ялтинская казалась ему пряной, бутафорской. Вечнозеленые деревья, он говорил, кажутся ему вырезанными из жести. Так вот что должно окружать набережную: прямые, «жестяные» деревья, белые от пыли и солнца дороги, непохожие на русские раздольные степные «шляхи», черные тени кипарисов. Важно сразу же, по первой строчке, представить русский курорт, без «открыточной» рекламной «красоты». Сбросить с него флер «лунной феерии». Кашель чахоточных, коробкообразные гостиницы, конские следы на мостовой, пыльные дилижансы, запряженные клячами, собаки, мухи... На этом фоне еще рельефнее будет смотреться скука дотягивающих сезон бездельников.

Так все распускается и распускается китайская бумажная игрушка, растет и материализуется короткая первая строчка.

Не нарушит ли это разрастание нежности конструкции рассказа? Не отяготит ли повествование обилие бытовых подробностей, годных для «физиологического очерка»? Нет, ведь быт и подробности — душа чеховского стиля.

— Вы хорошо помните «Даму с собачкой»?

— Как же, как же... — и после паузы, — там еще, я помню, Гуров ест арбуз в номере у этой женщины, после того, как стал с ней близок.

Такой разговор я слышал недавно.

Значит, все дело в отборе, в том, чтобы найти одну, но главную и яркую, единственную подробность. Одновременно с тем, как распускается бумажная игрушка, превращаясь в цветок, протекает и другой процесс — процесс о т б о р а. Выбранная деталь обретает значение символа. Как тот длинный, серый забор в городе С.

Так пусть не будет на набережной ни проводников-татар, ни бездомных собак, ни щебечущих барышень, ни «рож», слоняющихся без дела. О мертвой скуке сезона лучше всего скажет заглавная буква детали — бутылка в море, с которой начнется фильм.

Но как говорилось выше, символом бутылка станет не только в результате о т б о р а, но и благодаря монтажному, ритмическому содержанию этого куска. Вялый прибой катает по камням пустую винную бутылку... Эта бутылка должна быть видна долго, гораздо дольше, чем нужно для того, чтобы только рассмотреть ее, достаточно долго для того, чтобы ощутить ее особую значительность. Так, не спеша, должна она войти в ритм начала. Прибой воспитал в древнем человеке чувство ритма. Это был своеобразный метроном человечества. Пусть и здесь станет метрономом фильма прибой, слушая который мы ощутим усыпляющее, дремотное чередование звуков. И в это однообразие ненавязчиво, как бы случайно, ворвется лай шпица. Все повернут головы и увидят вдали новое лицо — женщину в берете с зонтиком. И собачку на поводке.

Окончание в следующем номере

Л. Карахан

Крутой путь «Восхождения»

— Вы что, в кепочке собираетесь на съемку ехать?

— А что, замерзну?

— Ну, конечно, переодевайтесь в темпе. Скоро уезжаем.

Я помчался в свой номер. Быстро переоделся и выбежал в вестибюль. Там никого уже не было. Площадка перед гостиницей, где стояли съемочные машины, тоже опустела. Только автобус звукозаписи еще разворачивался у подъезда...

...В городе Муроме шли съемки фильма «Восхождение» по повести Василя Быкова «Сотников». Шли в каком-то бешеном, с непривычки озадачивающем ритме. Этот ритм властно подчинял себе, подавляя всякую попытку остаться просто наблюдателем. Постепенно отсекались все посторонние мысли, жизнь становилась неотделимой от жизни группы. Короткий вечерний отдых, сон, еда — эти неизбежные отвлечения превращались в заметные и подчас даже досадные перебивки.

Так было в Муроме, где темп задавали съемки, шедшие наперегонки с уходящей зимней натурой, а оторванность от домашнего очага и скудный гостиничный быт, думалось, способствовали полному сосредоточению на заботах только о том, что делалось на съемочной площадке.

Но и позже, когда съемки перенеслись в павильоны «Мосфильма», все осталось по-прежнему. Тот же ритм, та же подчиненность группы единственной цели — фильму. Та же неистовая одержимость. И когда я приходил на площадку в надежде, что хоть теперь, в Москве, у режиссера Ларисы Шепитько появится время для интервью, то по-прежнему испытывал такое чувство, как будто после размеренной ходьбы неожиданно пускался в бег.

Иначе просто нельзя было бы угнаться за смыслом происходящего на площадке.

Значит, не среда, в которой приходилось работать, определяла ритм. Вернее, не только среда. Сам материал повести Быкова, суровый и драматичный, сам режиссерский замысел Шепитько, увлекший и сплотивший группу, сделали предельное напряжение сил необходимостью.

Попытаться почувствовать этот неистовый ритм съемок, понять его необходимость — такова была первая моя задача, без этого нельзя было бы пройти хотя бы малую часть того трудного пути, который вместе с героями картины проделали актеры, да и вся группа, нельзя было понять и путь, которым шла к фильму Лариса Шепитько.

Замысел

Наша первая беседа с режиссером картины была посвящена замыслу. Речь шла не только о будущем фильме — идейных и художественных его особенностях, но и о тех рабочих гипотезах, которые, словно строительные леса, помогают актерам на съемочной площадке, облегчают постороннему путь в творческую лабораторию режиссера.

Модель первой нашей беседы почти без изменений повторялась и впоследствии. По существу, вопросы оказались необходимыми лишь в начале, чтобы дать общее направление разговору. Затем инициатива переходила к Шепитько, и она с жаром и убежденностью, будто в

споре с кем-то отстаивала свое право на этот, именно этот замысел, говорила о фильме.

— Вы сняли три картины: «Зной», «Крылья», «Ты и я». Все они о сегодняшнем дне, о современных людях, их проблемах. Чем объяснить ваш поворот к истории, к военной теме?

— Он, по-моему, вполне закономерен. Это даже не поворот, скорее возвращение. Ведь «Крылья», во всяком случае для меня, — это тоже военная тема. Понять и показать на экране характер директора ремесленного училища Петрухиной, не задумываясь о ее военной биографии, было бы просто невозможно. Война слишком многое обозначила в ее жизни.

Не вы первый задаете вопрос, почему мы, на фронте не бывавшие, так часто обращаемся к событиям военного времени, делаем картины о поколении победителей. Дать однозначный ответ на этот вопрос вряд ли можно. У каждого сценариста, режиссера, актера свои причины и свои аргументы. Но есть и общее, объединяющее всех нас побуждение. Если для наших родителей война была тяжким испытанием, проверкой, то для нас она явилась точкой нравственного отсчета, к которой мы так или иначе возвращаемся сегодня. Наверное, очень важно, чтобы своя осознанная точка нравственного отсчета была у каждого нового поколения, вступающего в жизнь.

Но, конечно, не только такие глобальные закономерности определяют выбор материала для будущей постановки. Решение снять тот или иной фильм иногда приходит и неожиданно для тебя самого. На этот раз в моем выборе тоже была доля случайности.

Пошла я как-то в кинотеатр посмотреть «Живые и мертвые». Вы, наверное, помните сцену в конце первой серии: у вышедших из окружения солдат сперва отбирают оружие, а потом сажают их в грузовики и везут в тыл. Но как раз в это время прорывается немецкая танковая колонна и начинает расстреливать безоружных людей в упор. И тогда один наш солдат не выдерживает, хватает камень и швыряет им в танк. И погибает.

Вот я вам сейчас рассказываю, а у меня и при воспоминании об этих кадрах все внутри переворачивается. Я человек не сентиментальный, но сцена меня поразила. Я плакала. А пришла в себя от того, что еще не успел погаснуть экран, как рядом два молодых офицера, сидевшие с женами, стали оживленно выяснять, кто пойдет в перерыве за мороженым. Трагический этот эпизод абсолютно не коснулся их! Словно в этих людях что-то притупилось, уснуло...

Как же так? Как это мы, кинематографисты, умудрились до такой степени «убаюкать» зрителя, что даже к тем душевным глубинам, которые открылись в этом, казалось бы, бесцельном, но исполненном такого глубокого человеческого смысла поступке солдата из «Живых и мертвых», молодые офицеры, сидевшие рядом со мной в кинозале, остались равнодушны, попросту не заметили этого эпизода.

Тогда же впервые и появилось у меня твердое намерение экранизировать «Сотникова» Василя Быкова, незадолго до этого прочитанного в «Новом мире». О чем эта повесть? Сюжетно она проста и на первый взгляд даже в чем-то уже знакома. Два молодых парня-партизана идут за провизией для отряда. Раздобыв съестное у деревенского старосты, они возвращаются назад, но попадаются полицаям. Один из партизан — Рыбак, — пытаясь уйти от смерти, предает и соглашается служить немцам, другой — Сотников — выбирает смерть и погибает на виселице.

Но, как это часто бывает, глубина художественного постижения в повести обновила уже не раз опробованную и в кино и в литературе сюжетную конструкцию. Сделала ее лишь поводом для подробного, без прикрас исследования человека, его сознания и подсознания, в момент самого сложного выбора — между жизнью и смертью.

Почему я подумала в тот вечер именно об экранизации «Сотникова»? Да потому, что повесть развертывает во времени и пространстве как раз то, что в фильме «Живые и мертвые» было заключено в одном эпизоде, в одном жесте солдата. Повесть дает возможность показать в кино, к а к и благодаря к а к и м качествам человек остается человеком, личностью в любых, даже самых бесчеловечных обстоятельствах, перед любым, даже предельным испытанием. Повесть Быкова позволяет определить зна-

чение в жизни людей не только общечеловеческих понятий — «духовность», «самосознание», «моральный долг», — но главное — значение тех коммунистических идеалов, которые воспитаны в нас советским строем. Повесть говорит о духовности с о в е т с к о г о человека.

Фильм, который мы снимаем, мне хочется прежде всего адресовать таким вот «дремлющим» людям, какими были мои соседи по кинозалу. Мы обязаны встряхнуть погрузившихся в сон. Тех, кто всегда готов плакать от смеха, потому что это очищает легкие, но разучился плакать от сострадания, от того, что вот сейчас перед нами раскрылась на экране какая-то важнейшая для человека истина. А ведь нравственное потрясение не легкие очищает — душу.

Искусству надо непримиримо бороться с малейшей опасностью потребительского отношения к жизни, с бездуховностью в любом ее проявлении. Невнимание даже к мелким симптомам усыхания души может потом обернуться большой сытостью и равнодушием.

Мы хотим сказать в фильме о том, как необходимы всем нам такие, как Сотников. Они нужны сегодня не меньше, чем тридцать лет назад, в годы войны. Ведь строительство нового общества продолжается, и оно каждый день, каждый час требует от человека духовного выбора. Сонные люди, стремящиеся пожить в свое удовольствие и в этом видящие смысл своего существования, — плохие борцы за ту великую цель, которую поставило перед собой наше общество. Тут нужны неуспокоенные максималисты в лучшем смысле этого слова Не те, кто силен громкой фразой и требователен в основном к окружающим, а те, кто максималистски относится прежде всего к самим себе.

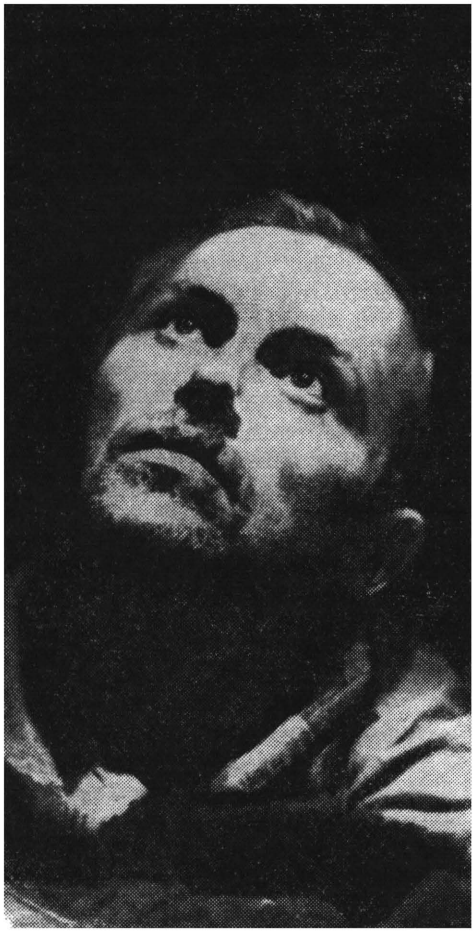
Сотниковы есть сегодня. Они подчас неудобны для окружающих, у них обычно нелегкая жизнь, но они всегда были и всегда будут. На них земля держится. Ведь не случайно в повести Быкова в сцене казни появляется мальчишка в буденовке, который ловит предсмертный взгляд Сотникова, словно принимает от него эстафету. И для книги и для нашего фильма мальчишка в буденовке — фигура символическая. Он остался жить, и сегодня он среди нас, этот новый Сотников.

Что представляют собой современные Сотниковы? Как их узнать? Какие они? Разные. И каждый интересен и нужен по-своему.

Делая фильм о войне, мы не стремимся превратиться в историографов, скрупулезно исследующих события прошлого. Более всего хотим мы ответить на сегодняшние вопросы, осмыслить современную потребность в высоких идеалах, в духовной насыщенности жизни. Вот почему мы и не пытаемся сделать героев во всем похожими на тех людей, что жили тридцать лет назад. Наоборот, стремимся к тому, чтобы в наших героях, в их манерах, действиях, способе оценивать ситуацию зритель узнавал себя, сегодняшнего. Хотим, чтобы создавалась иллюзия сиюминутности происходящего, будто все события фильма свершаются сейчас. Не боимся мы и некоторой гиперболизации в психологической разработке ролей, «укрупнения страстей», что объясняется не столько особенностями военного материала, сколько жанровым решением, которое наш фильм заимствует у Василя Быкова.

Белорусский писатель А. Адамович дал этому жанровому решению очень верное, на мой взгляд, определение — н е о п р и т ч а. Что это такое и в чем особенности этого решения? Вспомним, что такое притча классическая. Ей свойственна изначальная поляризация в выявлении добра и зла. С самого начала эти категории даны в остром и непримиримом столкновении, пока, в конце концов, добро не побеждает зло и не утверждает — открыто и впрямую — главную идею автора, его мораль. При этом в притче отбрасывается все, что не работает на главную мысль и тормозит развитие фабулы.

А теперь вернемся к повести Быкова. Здесь то же единоборство добра и зла, та же ясность и четкость авторской идеи, выраженной с назидательной, дидактичной (разумеется, в самом высоком смысле этих слов) определенностью. К тому же Быков, как это и положено в притчах, предельно скуп в описаниях, в деталях. Он повествует, высвечивая лишь самое необходимое, то, без чего нельзя раскрыть его основную мысль.



«Восхождение». Сотников — Б. Плотников

Но есть и существенные отличия. У Быкова добро и зло не являются исходными точками конфликта. Ведь поначалу у нас нет никаких оснований считать, что Сотников совершит подвиг, а Рыбак окажется предателем. Наоборот, мы даже симпатизируем Рыбаку. Лишь постепенно, видоизменяясь в процессе исследования, категории добра и зла как бы находят себя в этих двух характерах-образах. Так в традиционную притчу вливается диалектика душ, их сложность и несовместимость. И перед нами появляются не просто герои-идеи, а живые люди, чьи характеры неоднозначны, чья психология меняется в зависимости от обстоятельств.

И второе отличие: в притче «подстроенность», заданность всего происходящего обычно бывает заявлена в открытую; у Быкова же она скрыта, а на первый план выходит достоверность, жизненность каждого сюжетного поворота, каждой детали, использованной в повести.

В этом и состоят особенности жанра неопритчи, на этом основывается сила ее воздействия на читателя, зрителя. Мораль, нравственный урок преподносится как бы самой жизнью, а автор выступает под личиной добросовестного летописца событий. Хотя прекрасно известно, что повесть «Сотников», например, от начала до конца вымышлена. Причем в основе вымысла лежит четкая философская концепция писателя.

Конечно, называя такое решение новым, мы допускаем некоторую условность. Мне кажется, что понять творческий метод Быкова во многом может помочь изучение поэтики Достоевского.

— Почему в выборе жанра фильма вы последовали за Быковым?

— Тому есть по крайней мере две причины. Во-первых, мы хотим, чтобы мораль рассказанной истории была предельно ясна и воспринималась беспрепятственно, легко каждым, кто посмотрит фильм. Для того-то нам и были нужны законы повествования, принятые в притчах. О контакте с аудиторией, о том, как вернее увлечь зрителей, даже тех, кто попадет на фильм случайно, мы думали с самого начала. Решение этой задачи нам тоже подсказала повесть Быкова. Внимательно вчитываясь в нее, обнаруживаешь в методе развертывания сюжета нечто подобное тому, что часто испытываешь во сне: пытаешься дотянуться до чего-то, а предмет от тебя ускользает, бежишь за кем-то, а ноги не оторвать от земли, стараешься пройти по краю оврага и неизбежно падаешь в пропасть. И во всем этом есть какая-то мучитель-

ная неизбежность — то, что обычно называется предопределенностью. То же самое и в повести: Сотников и Рыбак идут за провизией, но все их попытки раздобыть хоть что-нибудь срываются. Потом, когда они забирают барана у лясиновского старосты, за ними увязывается погоня и барана приходится бросить. Только начинает казаться, что от погони ушли, как их настигают полицаи, и т. д.

Эта-то предопределенность и втягивает нас в круговорот событий, заставляет не просто сопереживать, а мысленно соучаствовать в описываемом или показанном на экране действии. Создается иллюзия, что это м е н я поймали, это м е н я будут допрашивать и пытать, это я с а м должен решить, что м н е делать.

Все это должно держать зрителя в постоянном напряжении и, возможно, даже доставлять ему страдания. Мы ведь рассказываем не развлекательную историю.

Но вернемся к жанру. Вторая и главная причина, по которой мы взяли его на вооружение,— это его кинематографичность. Он ведь кинематографичен в самой своей основе. Жесткая идейная конструкция, выявлению которой служит все, даже самые мелкие детали, прочно соединена в повести с чувством реальности, с заботой о соблюдении жизненной достоверности происходящего. Мы не замечаем вторжения автора в ход событий. Действие развивается как бы само собой.

Взявшись снимать фильм со строго определенными жанровыми границами, выигрываешь в силе воздействия, так как, усвоив законы повествования, зритель легче следует за развитием сюжета. Но в то же время точный жанр — это, как иногда говорят режиссеры, еще и камень на шее, который сам себе вешаешь. Надо ведь во всем твердо соблюдать требования жанра, иначе разрушится здание фильма — достаточно одной неверной детали. Поэтому идет беспощадно строгий отбор. Отсюда же — жесткие требования к документальной выразительности фона Уходя от подробного бытоописания, мы обязаны каждую подробность сделать предельно точно работающей на образ времени, места, на характеры героев. К несчастью, мы не могли снимать всю картину в Белоруссии, где происходит действие нашего фильма,— там уже четыре года, практически, не было настоящей зимы. Пришлось выбрать такой русский городок, где долгая устойчивая зима, а природа и архитектура более или менее похожи на белорусские. Таким городом оказался Муром. Из Белоруссии мы смогли привезти только разные предметы обихода. Отбирали их придирчиво: брали только предвоенные, только наиболее характерные.

Особенности жанра заставили нас с драматургом Ю. Клепиковым пойти и на отступления от первоисточника. Мы отказались, например, от многочисленных ретроспекций и внутренних монологов, которые есть в повести У Быкова они написаны лаконично, в них рассказано лишь о том, что необходимо по смыслу. Кинематограф же неизбежно подробен, и, воспроизводя на экране воспоминания героев, их мысли, мы бы привнесли в картину множество несущественных деталей, ввели бы в действие ненужных персонажей. Все это, не способствуя раскрытию главной идеи, нарушило бы законы избранного жанра, увело бы нас в сторону от основной сюжетной линии. К тому же наш замысел требовал постоянного, настойчивого следования за ускользающей целью. Любое отступление нарушило бы ритм.

●

Разговор о замысле фильма продолжился позднее, на съемочной площадке. И это был уже иной ракурс — операторский. Об изобразительном решении картины рассказал Владимир Чухнов:

— Наш фильм — это как раз тот случай, когда чем меньше будет видна операторская работа, тем лучше для картины. То есть для большинства зрителей все, что делается оператором, должно быть незаметным. Никаких «впечатляющих съемок», резких выразительных приемов. Мне такая стилистика близка.

Основной художественный принцип фильма, определяющий в том числе и операторскую работу, — документальность. Документальность делает восприятие фильма более непосредственным, более острым, а это и предусмотрено режиссерским замыслом.

Во время натурных съемок, например, от меня потребовались даже навыки хроникера. Надо было вместе с актерами ползти по снегу, бежать рядом с ними. Нам важна была не строгая выстроенность кадра, а своеобразный «эффект присутствия», ощущение сопричастности к происходящему. Это был почти репортаж: оператор должен был продемонстрировать быструю реакцию и оперативные художественные решения.

Принцип документальности определил и выбор черно-белой изобразительной гаммы. Сегодня, когда цветных фильмов подавляющее большинство, черно-белый экран снова становится ярким средством выразительности. У нас в картине это, пожалуй, единственный откровенно заявленный прием. Во всех остальных случаях средства выразительности должны быть использованы незаметно. В этом тоже проявляется документальность стиля.

Лариса Шепитько — режиссер очень требовательный и к себе и к другим. Работать с ней интересно и трудно. Фильм наш, как принято говорить, актерский (хотя я не люблю этого определения: как всякий ярлык, оно слишком однозначно), и режиссерское решение сцены часто опирается на портретную характеристику. Но, чтобы кинопортрет опять-таки не стал нарочитым приемом, его нельзя отрывать от интерьера, от фона. А с другой стороны, обилие посторонних предметов в кадре может отвлечь внимание от главного. Соблюсти же верные пропорции бывает чрезвычайно сложно...

В выборе изобразительных решений моим верным единомышленником стал художник-постановщик картины Юрий Ракша.

Образы

Следующая наша беседа с Шепитько была посвящена предварительной работе над образами. О том, как к литературным образам подбирался кинематографический эквивалент, как восполнялось отсутствие в фильме ретроспекций и внутренних монологов, которые, как уже сказано, несут в повести важную нагрузку. Наконец, о той идейной основе, на которой создавалось здание фильма и которая послужила ориентиром в разработке психологического рисунка ролей.

— В повести Быкова и подвигу Сотникова и предательству Рыбака даны точные социально-нравственные мотивировки. Но сделано это в основном как раз с помощью ретроспекций, от которых вы отказались. Чем же вы их заменили?

— Мы отказались лишь от их непосредственного изображения на экране. Но мы ни на минуту не забывали о том, что знания о героях нужны кинематографистам не меньше, чем писателю. Не представляя себе биографию героев, историю их жизни, актеры не могли бы найти пути к их характерам. А я не смогла бы определить логику поведения героев в той или иной ситуации, верно построить мизансцену. Биография персонажей проявляется даже в пластическом рисунке роли.

Основываясь на материале повести (в том числе и на ретроспекциях), мы обозначили природу двух главных характеров так.

Сотников — сын века. В одном из своих монологов он у нас прямо говорит: «Родился в семнадцатом году». Он воспитывался в годы становления республики Советов. Идеи времени, высокие идеалы, энтузиазм, альтруизм, наполняющие те годы, — все это стало неотъемлемой частью его существа.

А судьбу Рыбака мы представляем себе так. Прямо из деревни он попал в армию. Служил там добросовестно — получил звание старшины, остался на сверхсрочную. Оторванный от земли, он перестал быть крестьянином, но и городским он не стал. Влияние города на него было запоздалым и относительным. Идеи, которые Сотниковым были п р о ч у в с т в о в а н ы, Рыбаком были у с в о е н ы, причем уже в зрелом возрасте, по долгу службы, в виде готовых формул — идеи времени не явились для Рыбака продуктом его собственного духовного развития. Он принял формулы и следовал им, не вдумываясь в их суть. Как все, так и он — просто шел в строю. А в строю, как говорит сам Рыбак, всегда легче. Возможно, в строю он и не спасовал бы перед смертью, поступил бы, как все.

Но, оказавшись наедине с самим собой, в стрессовой ситуации, когда ему только в самом себе — нигде больше! — нужно было найти ответ на самый сложный вопрос бытия, он оказался несостоятельным. Ему не на что было опереться в самом себе — в этом его трагедия.

Предательство — вещь необратимая, и мы намеренно заостряем внимание на этой конечной точке падения Рыбака, чтобы выразить катастрофичность бездуховности и обезличенности, всю трагичность отсутствия у человека подлинных идеалов.

Но не вдруг приходит к предательству Рыбак и не вдруг совершает свой подвиг Сотников. На протяжении всей картины им предстоит сделать множество открытий в самих себе, пройти определенный путь прежде, чем их судьба окончательно определится. Но если в повести большинство открытий герои делают в своих воспоминаниях, внутренних монологах, то в картине осмысление ими жизни и познание новых истин мы постараемся передать через события, зафиксированные в кадре.

Преодоление Сотниковым личной физической слабости, а потом и свойственной ему предвзятости, схематичности в представлении о людях должно совершаться на глазах у зрителя.

Так в избу лясиновского старосты Сотников приходит с твердым намерением убить старика. Трудности первого года войны, окружения, суровой партизанской жизни ожесточили Сотникова, убедили его в том, что победить можно, только подавив в себе все человеческие слабости. Сочувствие — тоже слабость, так он думает. Сочувствовать кому-то — значит, по Сотникову, — проиграть главное. Он ведь знает: на войне не может быть компромиссов. Никаких. Вот тот нравственный постулат, который определяет внутреннее наполнение образа Сотникова в начальных сценах.

Но, в дальнейшем, сперва великодушие крестьянки Демчихи, укрывшей его с Рыбаком от полицаев, а затем и встреча в подвале полицейского управления (СД) со старостой, которого он считал предателем и которого собирался убить, а теперь увидел и понял во всей

«Восхождение». Рыбак — В. Гостюхин

его истинной мудрости и величавости, производят в Сотникове важный душевный перелом. Поэтому в ночь после пыток, когда Сотников почувствовал, что умирает от мук, и обрадовался этой возможности — уйти из жизни тихо, не дожидаясь казни, — он вдруг понял, что не может умереть просто так, не попытавшись спасти тех, кто был с ним в подвале: Рыбака, лясиновского старосту, схваченного за «связь с партизанами», Демчиху, еврейскую девочку Басю.

Ведь подвиг совершает не только Сотников, а и староста, и Демчиха, и девочка Бася, которые все были казнены немцами. Идея добра, идея подлинно духовного выбора выражена в повести не в одном образе, а во многих человеческих судьбах, единая авторская мысль словно распылена в них в разных и непохожих друг на друга характерах.

Многообразен подвиг, многообразно и предательство. Тема предательства, на мой взгляд, сформулирована в повести несколько абстрактно. Нам же хотелось уточнить и эту линию Потому что предательство, какое бы оно ни было, опасно во всех видах. Можно быть предателем на уровне Стася — полицая, для которого нравственности вообще не существует. А предатель Рыбак — это уже фигура по-своему драматическая. И, наконец, Портнов — следователь СД. По существу, Портнов является главным идейным противником Сотникова, его антиподом.

Если Рыбак стал предателем в результате нравственного недобора, то Портнов прекрасно знает, что такое «нравственность», «идейность», «совесть». Он знает, что такое добро и что такое зло. Для этого он достаточно умен и образован. Но дело в том, что духовная значительность не есть лишь привилегия добра. Человечество знает, что внутренние силы, вырастающие в индивидууме на почве осознанного зла, становятся подчас страшной разрушительной силой.

Портнова не преследуют муки совести, его не пугает кровь. Он сделал свой выбор и добросовестно служит злу. Но такой выбор не проходит бесследно для человека, преступившего нравственный закон. Может быть, потому для Портнова и оказывается таким важным его столкновение с Сотниковым, в котором Портнов почувствовал какую-то неведомую силу, знание, ему недоступное.

Сотников, явив истинную меру нравственности, одним этим уже нарушил покой следователя. Люди, подобные Портнову, ищут себе оправдания в том, что весь мир такой же, как они. И когда Сотников крикнет на допросе Портнову: «Мразь!» — тот ему ответит: «Думаешь, меня этим можно оскорбить? Все мразь! И ты мразь. Сейчас, когда я тебя буду пытать, ты в этом убедишься. Ты потеряешь человеческий облик. Куда денется вся твоя идейная фанаберия, твоя поза. Ты станешь самим собой — простым человеческим ничтожеством, начиненным обыкновенным дерьмом. Вот где истина».

По-нашему, в сцене допроса Сотникова — главный идейный конфликт фильма. Вот почему так важны для нас тягостные, трудные кадры пытки, которой подвергает Сотникова Портнов. Это поединок добра и зла, идейной убежденности и духовной опустошенности.

Сотников теряет сознание. И когда Портнов заглядывает в его уже полумертвое лицо, он, казалось бы, получает подтверждение своей идее: вот, все таковы, все бессильны перед болью. Но это — не конец. И в день казни Портнов увидит, как силой своего примера Сотников даже людям, не выдержавшим испытания, вернет их человеческое достоинство. Увидит и поймет, что Сотников сильнее его. А потом, когда Сотников сам, не дожидаясь, пока Рыбак выбьет у него из-под ног колоду, прыгнет навстречу смерти, оставив свой последний взгляд и свой подвиг в наследство мальчишке в буденовке, Портнов откроет другую, самую главную и трагическую для себя истину: Сотниковы не умирают.

Этот яркий спор важен и для Сотникова. Его героическая смерть — поступок, вобравший в себя всю его жизнь, жизнь, которая будет продолжена другими.

Ничто не проходит бесследно. Одно оказывается примером для подражания, другое — жесточайшим уроком, который не забывается.

С Портновым действительно умрет все: и он

«Восхождение». Рабочий момент. В центре — постановщик фильма Лариса Шепитько

сам и весь его бесчеловечный мир. Сотников останется жить даже после смерти. И Портнов над этим не властен. Вот почему история Сотникова — это рассказ не про подвиг тридцатилетней давности, это рассказ о подвиге, который длится века. Он опрокинут в прошлое, но он простерт и в будущее. Конца ему нет и не будет. Потому что в духовности залог и нашей коммунистической нравственности, и нашей жизнеспособности, тяги к совершенству. Залог появления того гармоничного человека, который будет жить в коммунистическом обществе.

То, что я сейчас рассказала,— это во многом упрощенная схема, это лишь те идеи, которые лягут в основу фильма. Ее, эту схему, нам и предстоит наполнить жизнью, воплотить в человеческих характерах, реальных событиях.

Многие предупреждали, что наша идейная конструкция может быть передана лишь в литературе, где есть простор для внутренних монологов, авторских отступлений и т. п. По правде сказать, я и сама опасалась этого.

И вот теперь, когда отснято уже больше половины материала, мы вдруг заметили — а главное, это заметили другие, — что те многочисленные напластования воспоминаний, размышлений героев, которые были подспорьем для актеров, оказались ощутимыми на экране. Незримое движение внутренней жизни героев так или иначе проступает в их поступках. И, наоборот, то, что до съемок казалось нам «стопроцентно кинематографичным», на экране пластического эквивалента не получило. В чем тут дело?

Видимо, есть все же чудо кинематографа. Теперь я в него искренне верю. Есть то, что на съемках не видишь глазом, а на экране это невидимое ощущается, существует.

В ритме съемок

Мы говорили вначале о напряженном ритме съемок, об атмосфере «единого дыхания», которая характерна для работы группы. А между тем в длинном рассказе режиссера о замысле будущего фильма, о ритме не было сказано ни слова. Почему? Наверное, потому, что обширная и разветвленная система замысла — это и есть та питательная среда, которая сама рождает внутреннее наполнение съемок. Именно замысел придает ритму целенаправленность и насыщает энергией. Уподобляет двигателю, разгоняющему многовагонный состав. Состав движется с неудержимым ускорением, и нет силы, которая могла бы его остановить: после остановки двигателя он еще долго будет мчаться по инерции.

...Снимали сцену во дворе СД. В ночь выпал снег. Стало бело. И, когда группа приехала на съемку, по всему двору не было ни единого человеческого следа. Но за ту неделю, что будут длиться съемки этой важнейшей для фильма сцены, и заключенные, сделав каждый свой жизненный выбор, пройдут роковой путь от дверей подвала до массивных деревянных ворот, нетронутого снега во дворе не останется, и повсюду образуется твердая наледь.

В этой сцене все сюжетные и образные линии фильма должны набрать тот высший драматический ритм, который резко оборвется трагической развязкой в сцене казни. Казнены будут все заключенные, кроме Рыбака. Ему еще предстоит вернуться на этот двор — полицаем.

На площадке пока безлюдно и почти совсем тихо. Только лошадь посреди двора мерно пощипывает сено, сваленное на розвальни,— слышно похрустывание. Добротно сколоченные ворота открыты, а за ними виден край обрыва и белое, чуть подсвеченное солнцем зимнее небо. Морозным воздухом дышится легко, и наступает то редкое мгновение, когда хочется просто постоять, погрузившись в покойное созерцание.

Решетки на окнах дома и немецкие листовки, расклеенные на его дощатых стенах,— вся эта кинобутафория не отвлекает. Но все же с тревогой ждешь, когда мир кино, нарушив покой и тишину, вступит в свои права и заполнит площадку шумной и суетной неразберихой.

Но оказалось, что никакой неразберихи не было: во всем, что делалось на площадке, чувствовался жесткий расчет и продуманность. Съемка, словно это был особый механизм, вовлекала в свой все нарастающий и нарастающий ритм людей, предметы — все вокруг.

Вот на площадке появляются актеры... Солоницын, который играет Портнова, в черном пальто, в черных сапогах и черной шляпе. Вид у него залихватский, и, чувствуя это, Солоницын с удовольствием прохаживается по двору.

— Нет, таким ты у Никиты Михалкова был, когда играл в фильме «Свой среди чужих», а мы тебе элегантности поубавим,— говорит, посмеиваясь, Шепитько и коротким властным жестом опускает поля солоницынской шляпы. И облик Портнова сразу становится обыденнее и оттого — страшнее. Теперь Солоницыну уже нет охоты прогуливаться и шутить с ассистентками. Он стал жестче и строже, благодушное настроение его покинуло.

Остальные актеры тоже уже загримированы и в костюмах. Сотников — без шапки, ворот его гимнастерки расстегнут, от угла рта тянется полоска «запекшейся крови». Сотникова играет впервые снимающийся в кино актер из Свердловского ТЮЗа Борис Плотников. В движениях актера какая-то плавность и мягкость, а в манерах — даже некоторая утонченность. Поначалу это не вяжется с представлением о героическом образе Сотникова, но, видимо, эта характерность чем-то помогает актеру, передающему, в соответствии с режиссерским замыслом, сложную и противоречивую натуру Сотникова.

Вместе с Сотниковым на площадку выходит Рыбак, которого играет Владимир Гостюхин. И для него Рыбак — это тоже его первая большая роль в кино. Появляются староста (Сергей Яковлев), Демчиха (Людмила Полякова) и девочка Бася (Вика Гольдентул).

Не давая актерам привыкнуть к новому месту, стараясь зафиксировать то естественное замешательство, которое возникает у человека в незнакомой обстановке, Шепитько сразу начинает репетицию. Объясняя задачу, она ста-

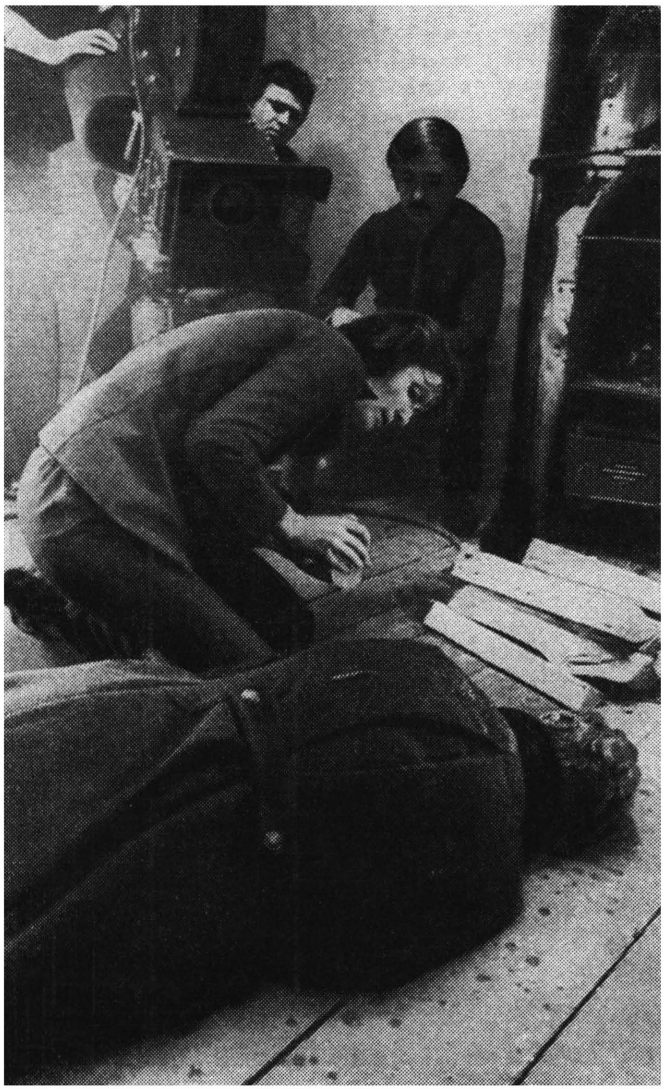
рается передать актерам не только замысел, но и эмоциональный заряд сцены. И вновь первая ее забота — об «эффекте сопричастности» зрителя к происходящему на экране.

— Тут зритель вместе с вами должен пройти адаптацию к свету. До этого шестьсот метров фильма будет идти в полутьме — сцена в подвале. А теперь заключенных из подвала выводят во двор, где сверкают солнце, снег, воздух, и вам необходимо опознать этот рубеж. Не навязчиво, но заметно. Вам надо удивиться свету, он для вас неожиданность. Как вы ни ждали этого утра, оно все равно застало вас врасплох. Вы сейчас должны быть в каком-то сомнамбулическом состоянии. Все, что происходит во дворе, вы видите как бы сквозь дымку. Вот лошадь стоит, ест сено из розвальней. Вдалеке строятся солдаты. Офицеры вышли на крыльцо. Вы пытаетесь осознать, сопоставить все это. Что все это обозначает? Что тут замышляется? Но ослепительно яркий дневной свет сбивает вас — вы не в силах сосредото-

«Восхождение». Постановщик фильма Лариса Шепитько, исполнитель роли Сотникова Б. Плотников

читься. И тут вдруг — полицаи. Хватают вас сзади и вяжут вам руки. И сразу восстанавливается резкость восприятия. Возникает страх. Смятенность. Вы начинаете догадываться, ч т о вам уготовано в это ослепительное зимнее утро.

Когда появление заключенных снимают, по кадру на переднем плане проходит немецкий солдат с дугой для упряжи на плече. Он глядит на вышедших из подвала людей и минует границу кадра. А через несколько планов, когда надежд у заключенных уже не остается — они прошли полпути до ворот,— в кадре снова появится солдат. Но уже другой солдат, поздоровее, и на плече у него будет не дуга, а свежеколоченная скамья. Так судьба заключенных решится окончательно: их ждет смерть.



«Восхождение». Рабочий момент. В центре — Лариса Шепитько

Показывают студенты художественного факультета ВГИКа

В. Костицын. Эскиз к фильму «Гадюка». Диплом 1-й степени на Всесоюзном конкурсе студентов художественных вузов на лучшую работу, посвященную современной и историко-революционной теме

М. Абакумов Эскиз к фильму «Иванов катер». Диплом 1-й степени на Всесоюзном конкурсе студентов художественных вузов на лучшую работу, посвященную современной и историко-революционной теме

М. Абакумов Эскиз к фильму «Дмитрий Донской»

В. Кочурова. Эскиз к болгарскому фильму «Табак»

М. Краковский. Эскиз к фильму «Тиль Уленшпигель»

М Махмудов Эскиз к сказке «Синдбад-мореход»

Таких, точно найденных и психологически необходимых деталей в сценарии нет. Они родились только здесь, на площадке, в процессе работы и, кажется, само нарастание ритма съемок подсказало их режиссеру. Через эти детали концентрация напряжения на площадке передастся и зрителям фильма.

...Молит о пощаде, истерически кричит Демчиха. Окончательно сломленный безумным страхом, Рыбак соглашается служить немцам. Сотников с силой бьет его по лицу, и Рыбак падает. А когда поднимается, то размазывает по лицу выступившую кровь.

...Полная тишина. Все, кто на площадке, застыли. Идет сцена последнего поединка Портнова и Сотникова. Я заранее знал, что должны говорить герои, но в какие-то секунды мне представилось, что игра сейчас кончится и, забыв про свой текст, актеры начнут делать что-то неожиданное, сценарием не предусмотренное. Их игра тут балансировала на той грани искусства и реальности, за которой поединок Сотникова и Портнова незаметно и впрямь мог стать настоящим.

Увидев Солоницына, выходящего из здания СД, Плотников рвется вперед и кричит: «Следователь! Я хочу сделать заявление! Скажи им. Партизан я! Я выполнял задание отряда. Все они здесь случайно. Я убил вашего немца прошлой ночью. Стреляйте меня одного!»

Плотников кричит, срываясь на хрип. И после каждой фразы делает рывок вперед, не чувствуя, что веревка, которую крепко держит статист, больно врезается ему в запястья.

Солоницын удивленно поворачивает голову в сторону Плотникова, но сперва все же подходит к офицерам и, только что-то сказав им, направляется к осужденному. Он идет медленно, по видимости безучастно.

— Только не торопись, оттяни. В этом проходе вся роль,— говорит ему Шепитько.

Сапоги Солоницына небыстро ступают по скрипучему снегу. Наконец, он подходит к Плотникову и мягким голосом спрашивает:

— Ну, и что же дальше?

— Освободи людей,— хрипит Плотников.

Шепитько стоит рядом с ним на границе кадра и, не замечая никого вокруг, «проигрывает» сцену вместе с актером. Слышен ее шепот: «Ты видишь, я прошу, но для них-то ты можешь что-нибудь сделать?» Наверное, Шепитько проще было бы самой сейчас сыграть эту сцену, чем стоять с актером рядом.

— И это все, гражданин Иванов? — снисходительно спрашивает Портнов (Ивановым Сотников назвал себя на допросе). Он знает, что в этом последнем поединке он не выиграл, но он знает и другое, что может унизить Сотникова пренебрежением, и этого ему достаточно. Портнов хочет уйти, и Сотников вдруг взрывается. Произносит короткий монолог, который неожиданно меняет соотношение сил.

Прежде, чем снять этот кусок, Шепитько долго настраивает Плотникова:

— Нет, я не Иванов, я Сотников... Это не просто информация, это откровение. Терять больше нечего. Но я не желаю умирать так, как хочется тебе. Даже в смерти я выбираю, осуществляю свою последнюю «свободу воли». Этим признанием ты мстишь Портнову за все, мстишь с удовольствием, яростно. И в конце — на полном спокойствии!

Плотников слушает Шепитько, но смотрит не на нее, а на Солоницына, который стоит рядом,— нельзя терять контакт. Звучит команда: «Мотор!» И Плотников, помедлив секунду, начинает:

— Нет, я не Иванов. Сотников я. Командир Красной Армии. Родился в семнадцатом году. Большевик. Член партии с тридцать пятого года. По профессии я учитель. С начала войны командовал батареей. Бил вас, гадов, жаль, что мало. Сотников меня зовут, Борис Андреевич. У меня есть отец, мать, родина.

Актеры

Три нижеследующих коротких интервью — с Плотниковым, Солоницыным и Шепитько — были взяты в разное время, и никто из интервьюируемых не знал о том, что говорили другие. Но, естественно, в чем-то их взгляды совпадали. А в чем-то и расходились...

Плотников. О том, что буду сниматься в такой серьезной роли, даже не мечтал.

В 1970 году закончил Свердловское театральное училище. Поступил в театр. Играл Петю Трофимова в «Вишневом саде», Фердинанда в «Коварстве и любви», кота Базилио в «Золотом ключике». А в основном, конечно, репертуар обычный, тюзовский — школьники да разные звери. Да, играл зверей — это смешно звучит, но так на самом деле и было. И вдруг осенью прошлого года получаю телеграмму: «Приезжайте на пробу».

— А чем вам была интересна работа над образом Сотникова?

— Тут одним словом трудно ответить. Но главное для меня вот что. Учение в студии, работа в театре развивают пластику актера, его умение владеть своим телом. Постепенно приходит естественность в поведении на сцене, начинаешь подыскивать оптимальные пластические решения какой-то реплики, монолога, целого куска. Все это привычно. А вот играя Сотникова, я впервые столкнулся с тем, что пластическое выражение могут иметь не только произнесенные героем слова или его психологическое состояние, но и его мысли, воспоминания. Думает герой о том, кто рядом с ним,— один пластический рисунок, размышляет о самом себе — другой, вспоминает события, давно минувшие,— третий. Важнейшая моя задача в этом фильме — найти наиболее точные пластические эквиваленты для мыслей героя. Иначе не передать все то, что творится в сознании Сотникова.

Солоницын. Когда я пришел на пробы к Шепитько, я заранее знал, что сниматься будет нелегко, но интересно. Я привык так работать еще у Тарковского, люблю такую работу — когда доверяешь режиссеру, видишь, что режиссер точно знает, какой фильм он хочет снять, и требования его оправданны. Это придает уверенность.

Но кое-что в творческой манере Шепитько мне поначалу было непривычно и даже неудобно. Она уже в репетиционном периоде требует от актера полной отдачи. По-моему, это хорошо в театре, где длительный репетиционный период, где идет постепенная фиксация рисунка роли в эмоциональной памяти актера. А в кино мне лично удобнее работать по-другому. В кино на репетиции я показываю только схему. Иначе, мне кажется, можно потерять естественность, спонтанность, так необходимые экрану. Для меня очень дорог процесс импровизации на съемках: идешь сначала почти вслепую и еще не знаешь, появится ли у тебя необходимое состояние, сработает ли внутренний аппарат. И вдруг в какой-то миг ощущаешь, что все пошло, покатилось, и тут уж можно снимать громадным куском, потому что одно за другое цепляется и появляются такие оттенки, о которых и сам не подозревал раньше.

Режиссерская манера Шепитько более жесткая. Я с интересом присматривался к ней, пока не начал привыкать к новым требованиям. Главное — на экране не видна технология актерской работы, режиссерская рука, направляющая актера.

Было у меня и еще одно опасение, которое экран, к счастью, опроверг. Я боялся, что в подчеркнуто хроникальной атмосфере фильма появление знакомого актерского лица будет нарушать общий стиль. Может быть, избежать этого удалось благодаря тому, что я старался найти какую-то новую острую характерность — с помощью необычной манеры поведения, костюма, новой походки, осанки, грима.

— Но ведь Портнова вы играете без грима.

— Нет, грим есть. Очень незаметный, даже режиссер его не видит и о нем не знает. Это наш с гримерами секрет. Но и такой, легкий грим для меня зацепка, помощь.

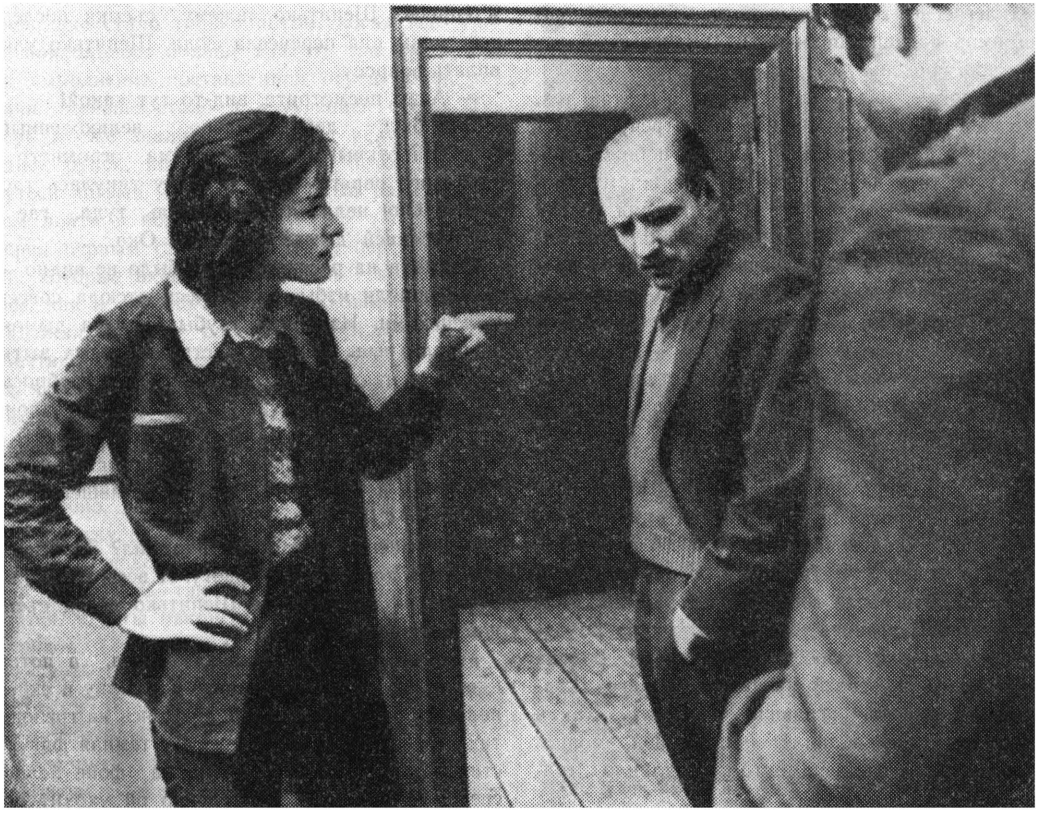
Шепитько. На пробах мы ясно поняли, что сыграть роли нельзя. Ну просто нельзя. Меня могут обвинить в дилентантизме, но я уверена, что профессиональное понятие «играть роль» — в том смысле, какой мы обычно имеем в виду, когда употребляем этот термин — у нас в картине невозможно. Здесь надо роль прожить, в полном смысле этого слова. Прежде всего этого требует установка на достоверность и сиюминутность действия, которая главенствует в фильме. И потом, ведь события картины происходят на протяжении двух суток. В таком коротком временном отрезке обозначить судьбу героев, их биографии, истоки

их поступков — неизмеримо труднее. Необходимо предельное внутреннее единство актера и героя. Именно поэтому мы приглашали актеров, руководствуясь во многом их типажностью. Типажности требует и жанр фильма — у нас все в актере должно выражать идею его роли.

Плотников и Гостюхин, играющий роль Рыбака, — поразительно разные. И на съемочной площадке они сходились нелегко, но сейчас они точно чувствуют друг друга, играют с полной отдачей. С Солоницыным и Яковлевым — известными и опытными киноактерами — были сложности другого рода. Все их актерское существо сопротивлялось тому, что мне приходилось от них требовать. Они мне верили, старались следовать за мной и умом и сердцем, но набор средств выражения, который есть у каждого профессионала, им мешал. А как только проскальзывало что-то из старого арсенала, так сцена не клеилась. К счастью, объединенными усилиями (признаюсь, это было совсем не так просто) нам удалось сбить с них все «актерское».

Конечно, приходилось и мне к актерам подстраиваться, даже пришлось многое изменить в сценарии. Сцену допроса Сотникова, например, мы с Клепиковым переписывали шесть раз.

«Восхождение». Рабочий момент. Постановщик фильма Лариса Шепитько, исполнитель роли Портнова А. Солоницын



Что же касается принципов работы с актерами, то я предпочитаю заранее срепетировать сцену, чтобы на съемках не тратить время на определение состояния героя, поиск необходимой пластики, основных деталей в поведении. Это, кстати, позволяет снимать намного быстрее: сейчас мы идем с таким опережением плана, что в производственном отделе даже заподозрили нас в неправильном составлении сметы.

Когда сцена заранее отрепетирована, на площадке остается только эмоционально подтолкнуть актера к уже знакомому для него рисунку. Но, конечно, и этот способ работы не исключает актерской импровизации. Просто актеру в большинстве случаев бывает сложно с ходу передать широкий спектр чувств, он должен сперва сжиться с состоянием героя, привыкнуть, приспособить себя к нему; тогда на съемках легче выйти на необходимый рубеж, и сама импровизация поднимется на новый, более высокий уровень.

Вот почему «своими» актерами я считаю тех, кто способен открыться мне навстречу, довериться: в такие моменты как раз и рождается та чуткость к каждой мысли, к каждому твоему движению, которая так важна для успеха дела. Моя работа с актерами похожа, говорят, на сеанс гипноза. «Излучение понимания» происходит глаз в глаз. Но как только актер «закрыт» для меня, работа становится невозможной.

Со времен «Крыльев» я не работала с Майей Булгаковой и очень об этом жалею. Ревниво слежу за каждой ее новой ролью. У нас с ней было поразительное взаимопонимание, хотя поначалу она сопротивлялась мне, как никто. Настолько, что после первого месяца съемок, весь материал пошел в корзину. Но зато потом переход в новое качество был столь глубок и очевиден, что после того, как мы уже закончили фильм, Булгакова еще долго ходила походкой и говорила голосом Петрухиной. Близка Булгаковой по своей актерской манере Людмила Полякова, играющая Демчиху. Как и Булгакова, она обладает обнаженной эмоциональностью и темпераментом подлинно трагическим.

Вместо заключения

Итак, неистовый ритм съемок «Восхождения» закономерен. Его требуют и жестокая правда материала быковской повести, и стилистика фильма, ориентированная на абсолютную истинность чувств, их полную достоверность, и необходимый фильму «эффект сопричастности» Наконец, вся эта стихия безудержности, неистовости сродни темпераменту Ларисы Шепитько, ее натуре, сильной и требовательной, нервной и взрывчатой. Мне даже казалось, что так ей легче работать, во всяком случае, легче, чем остальным.

Но однажды я понял, что это не совсем так.

...Снимали финальные кадры будущего фильма. На окраине Мурома на высоком холме сколотили такие же ворота, какие были во дворе СД. Но уже без забора, одни только ворота. Я спросил Шепитько, почему съемки последней сцены она перенесла сюда. Шепитько удивилась вопросу:

— А вы посмотрите, вид-то тут какой!

Вид был, действительно, великолепный С холма открывалась панорама огромного и глубокого оврага. А по его дну тянулась тропинка. Она вела куда-то вдаль, туда, где в предутренней дымке укрылась Ока.

Снимали на рассвете. Реки было не видно — ее заслоняли избы, кажущиеся отсюда совсем маленькими. Из одной трубы курился дымок: затопили печь. Тоненькие струйки дыма вытянулись и над теми избами, что были разбросаны по склонам оврага. По его левому склону потом пройдет тот мальчишка в буденовке, о котором я рассказывал в начале статьи. Он обернется и глянет на Рыбака, оставшегося за воротами СД.

— Думаешь, я тебя не запомнил? Запомнил. И я тебя достану. Я вырасту. Я всем расскажу о тебе, — настраивала Шепитько перед съемкой маленького актера.

Мальчишка сперва оглядывается, а потом идет по склону, то спускаясь в лощину и скрываясь из вида, то вновь поднимаясь на гребень, так что на несколько минут его темная фигура становится отчетливо видна на фоне белого снежного простора. Постепенно он уходит все

дальше и дальше, а когда превратился в небольшую точку, то оператор Владимир Чухнов повернул какое-то кольцо на объективе и выбелил кадр. Тут на экране и должно будет возникнуть слово «конец».

...А когда эти кадры сняли, Шепитько села на раскладной стульчик и медленно, как-то странно медленно стала перевязывать платок, выбившийся из-под тулупа. И тогда всем стало видно, как она устала. Стало видно в первый раз за время съемок: обычно она старалась усталости не показывать.

Вечером того дня состоялся и один из самых важных наших разговоров с Шепитько:

— Когда я только начинала работать в кино, когда снимала свой первый фильм «Зной», — рассказывала Шепитько,— это было какое-то судорожное барахтанье в воде. Более целесообразным, более логичным мое поведение на площадке стало только потом, когда мне уже не приходилось больше тратить так много сил на выполнение поставленной перед собой задачи. Меньше стало и внутренней суеты Теперь я уже знала, что сначала надо загрести одной рукой, потом другой, а потом оттолкнуться ногами. И все же каждый раз, прежде чем войти в воду, я испытываю ужас. Страх перед первым съемочным днем, перед актерами, которые входят в павильон первый раз. Все, как и прежде. И каждое новое начало — надежда, что вот теперь этот ужас кончится. Мечтаю об этом и боюсь, что, когда это случится, я кончусь как режиссер. Потому что, оказывается, работать без постоянного трепета перед неизведанным материалом невозможно. Только беспокойство дает гарантию первичности.

Конечно, за время работы привыкаешь к съемочному процессу. Даже к тому, что целый день пытаешься понять природу своей профессии, ее законы, так что вечером тебе уже кажется, что ты наконец нащупала что-то самое главное. А утром просыпаешься: боже мой, не продвинулась ни на шаг.

Так я и существую. Тянусь, тянусь к этой недостижимой цели, а она от меня уходит, и ни свернуть с этого пути, ни выпрыгнуть из этого ритма я уже, наверное, не смогу никогда.

...Когда съемка последней сцены фильма закончилась, на холм высыпали деревенские мальчишки с фанерками и стали съезжать вниз. Они не без зависти поглядывали на своего сверстника, который был облачен в актерский костюм: буденовку и огромный ватник. Маленький актер отвечал им взглядом серьезным и не по-детски жестким. Мне кажется, что в этом не было напускной деловитости — мальчишка в буденовке тоже жил в ритме съемок.

«Восхождение». Рабочий момент. Исполнитель роли Сотникова В. Плотников, постановщик фильма Лариса Шепитько

Е. Левин

Вчитываясь в Пудовкина

К выходу в свет первых двух томов Собрания сочинений

Собрание сочинений Всеволода Илларионовича Пудовкина готовилось давно. И вот, наконец, перед нами — два тома из трех *, прекрасно изданные, с любовью и тщанием подготовленные составителями Т. Е. Запасник и А. Я. Петрович под редакцией А. Н. Грошева, А. Д. Головни, В. Н. Ждана. Оба тома снабжены первоклассным научно-справочным аппаратом. Не вызывает возражений и состав трехтомника, содержание каждой книги и распределение работ по разделам. Высокий киноведческий уровень этого издания — явление не только отрадное, но и принципиально важное.

В предваряющих трехтомник статьях С. Герасимова, А. Грошева и М. Власова личность и творчество В. И. Пудовкина раскрыты и освещены полно и доказательно. Статьи эти читаются с интересом и желания спорить не вызывают.

Так что же — с автором «Матери» и «Василия Бортникова» все ясно?

Конечно, это не так. Наследие Пудовкина принадлежит к тем научно-духовным достояниям, которые заслуживают все более пристального и всестороннего изучения, привлечения внимания теоретической мысли к актуальным проблемам, выдвигаемым работами замечательного режиссера и мыслителя.

Сейчас уже всем ясно, что простота «эмпирика» Пудовкина, будто бы от случая к случаю описывавшего, без претензий и затей, свой личный опыт, — мнимая простота. Как всякий крупный художник, глубоко укорененный в своем времени и в своей культуре и, стало быть, развивавший традиции, которые его питали, Пудовкин решал важные и общезначимые идейно-художественные задачи, поставленные эпохой и потребностями будущего. А такие задачи, как известно, не могут быть решены раз и навсегда, они возникают перед нами снова и снова.

Они стоят перед нами и сегодня. Их разработка предъявляет повышенные требования к методологии киноведческого исследования, поскольку «аксиоматичный» Пудовкин и сегодня оказывается в центре наших споров о кино. Раскрывая многомерность, динамическую энергию его классической поэтики, мы обнаруживаем неканоничность, принципиальную поисковость его эстетической системы. Творчество Пудовкина, взятое в целом и в развитии — интереснейшая современная социально-эстетическая, теоретико-методологическая, типологическая проблема.

Попробуем осветить некоторые ее аспекты, открывающиеся при чтении первых двух томов Пудовкина — не по разделам, а по некоторым идейно-эстетическим «узлам», позволяющим наглядно осознать глубину и нестареющее значение наследия нашего классика. Предлагаемые размышления — не рецензия на трехтомник (она преждевременна), а только постановка вопроса об актуальности пудовкинского опыта.

●

Кто такой художник? — спрашивал себя Пудовкин в конце жизненного пути и отвечал словами Горького: «Художник — это

* В. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. М., «Искусство», 1974, т. 1; 1975, т. 2.

человек, который умеет разработать свои личные субъективные впечатления, найти в них общезначимое — объективное и который умеет дать своим представлениям свои формы». А в статье, во многом итоговой, «Как я стал режиссером» он писал: «...Умение найти объективное и общезначимое в своих личных переживаниях, мыслях и создаваемых воображением образах давалось с трудом, и я хорошо помню все неудачи (их было гораздо больше, чем удач), помню все внутренние драмы, подчас очень тяжелые, и те усилия разума, воли и чувства, которые позволяли мне каждый раз выйти из неудачи обогащенным новым опытом и новыми силами для следующей постановки» (2, 33) *.

В этих высказываниях мастера намечается одна из насущных проблем, его волновавших, тот первый пудовкинский урок, который должен быть усвоен особенно молодыми кинематографистами, — напряженный и сопряженный с острой самокритикой путь к осознанию им своей художественной индивидуальности, к выработке своей поэтики, к осмыслению своего места в общем движении советского киноискусства.

В 1951 году, оценивая свои дозвуковые фильмы, Пудовкин отметил, что в них было «необходимое для истинного произведения искусства — общезначимое, важное и нужное для всех...» (2, 38). Но в какой художественной форме выразил это общезначимое именно он? После «Матери» режиссер понял, что в разработке общественно важной проблематики на главном направлении нашего кино, в поисках кинематографической формы для ее воплощения, он шел по целине, нехоженной дорогой, на которой нет указателей. У кино еще нет своих традиций, отмечал режиссер в 1927 году, поэтому задача советских мастеров, «базируясь на нашем опыте, попытаться создать методологию киноработы».

Что же лежит для автора «Матери» в основах этой, общей для всего советского кино, методологии?

Эстетически субъективированное, творческое отношение к реальности и к истории в целом, обусловленное осознанной социальной позицией, научным классовым мировоззрением художника, его коммунистической партийностью.

Внутри этой общей социально-эстетической закономерности Пудовкин и вырабатывает свою художественную систему. Начиная с «Матери» и до «Возвращения Василия Бортникова» (минуя «Простой случай», где принцип был нарушен, и «Победу», где он обозначен лишь формально) новаторская поэтика режиссера строится на отражении событий современности и истории «через призму человеческой психики», через раскрытие «с достаточной полнотой внутреннего состояния человека» (2, 54). Эти важные определения мы находим уже в статье 1927 года о «Конце Санкт-Петербурга». Уже тогда режиссер осознал проблему психологического анализа героя-протагониста как свою центральную идейно-художественную задачу, а исследование внутреннего мира личности — как перспективу своей работы в кино. Разумеется, к понятиям «психологический анализ», «внутренний мир», «личность» Пудовкин подходил исторически. Говоря в одной из статей 1951 года о том, что в его втором фильме герой — Парень — был «индивидуальным лицом» и обладал «личным характером» (2, 39), Пудовкин имел в виду индивидуальность и характер на т о м этапе их развития в нашем кино. Но нам сейчас важно не то, что отличает тогдашнее понимание Пудовкиным категорий «характер» и «индивидуальность» от нашего нынешнего понимания, а то, что Пудовкину проблема человеческой личности открылась в момент ее возникновения в советском кино. В его творчестве глубокое понимание этого привело к художественным открытиям, оплодотворявшим все наше киноискусство и мощно повлиявшим на мировой кинематограф.

Советское киноведение полно раскрыло новаторство Пудовкина-режиссера в создании и с т о р и ч е с к о г о х а р а к т е р а и т и п а ч е л о в е ч е с к о й с у д ь б ы — от Ниловны

* В ссылках на Собрание сочинений В. Пудовкина мы будем всюду указывать том и страницу — *Е. Л.*

до Баира, от Минина до Нахимова, от старой Прасковьи («Пир в Жирмунке») до Василия Бортникова. Вчитываясь в литературные работы режиссера, можно проследить, как он все глубже осознавал главные слагаемые своих открытий «постоянного действия». И это самостоятельно добытое и в то же время коллективное, обогащенное общим опытом знание помогало ему работать все целенаправленнее, утверждать найденное все более уверенно, а ошибки и неудачи оценивать самокритично и вовремя. Исходным для Пудовкина было убеждение, что основа основ для режиссера — социального психолога состоит в доверии к действительности, умении понять, в чем правда жизни, правда революционного творчества истории.

Пудовкин стремился «показать преломление исторических событий в психике персонажей так, чтобы эти события служили импульсом для их действия» (2, 56). Это был путь к созданию новой содержательной киноформы, сочетающей эпос, лирику и драму, к новой, им открытой лиро-эпической драматургии, изначально ориентированной на исследование классовой, формирующейся в коллективе, а затем и индивидуальной психологии активно действующего героя.

Режиссер подчеркивал, что он ищет «ясно выраженную правду в человеческом лице» и такую же «выразительную правду» во всем, что наполняет экранное пространство — время. Он рано осознал особенности своего художественного зрения. Для него принципиально важным было не ассоциативное, а конкретно-бытовое и лишь изнутри метафорическое единство персонажей и среды, реальной среды их обитания. Вот его ключевое высказывание, помогающее понять особенности его метода: «Помню, какое огромное значение имело для меня во время работы над фильмом «Мать» все, что окружало жизнь и действия героев картины. Густая, едва просвеченная жалкими фонарями ночь в начале; весна, сверкающая грязь, блеск солнца, дрожащий на текущей повсюду воде, вскрывающаяся река с плывущими огромными льдинами и мощной их возней у каменных быков моста в финале — все это было не статическим «фоном» для актерского диалога, а реальной движущейся и развивающейся частью жизни героев картины. Мы не очень удачно называем ее «атмосферой»... В кино это огромная поэтическая сила. Именно это чувство неотделимости внутренней жизни человека от окружающего его мира дает реальную высоту поэтическому обобщению, необходимому в искусстве» (2, 36).

Закономерность такого обобщения стала для поэтики Пудовкина фундаментальной. Снимая свой второй фильм, он открыл, что она должна быть соблюдена и в сфере актерского образа. «Работая с актером, — писал Пудовкин, — я понял: для того, чтобы мой деревенский парень стал обобщенным представителем русского крестьянства, совсем не надо превращать его в ходячий символ, ему не надо ни условных фраз, ни условного поведения. Я по-прежнему добивался простоты и искренности в игре, все более убеждаясь, что чем больше я найду живых, глубоко индивидуальных черт в характере, создаваемом актером, тем убедительнее и реальнее станет обобщение» (2, 37).

В те годы и сложилось отношение Пудовкина к действительности как к «живой, полной неожиданностей реальности», в которой не нужно было «сочинять, заранее строить все искусственным образом» (2, 39). И именно тем, что такое сочинительство появилось в «Минине и Пожарском», режиссер объяснял недостатки этой ленты. «Ощущения реальной жизни не было», —писал он.

Реальная жизнь для Пудовкина — неисчерпаемая, но сырая материя повседневности (и истории). Она — исходный материал, а вместе с тем и художественный образ, создаваемый на основе и в русле идейно-художественной традиции, шедшей от Л. Толстого, М Горького. Великий новатор киноискусства включился в эту традицию сознательно и органически.

В его статье 1932 года (о «Матери») читаем: «Горький-писатель прежде всего правдив. Я говорю, конечно, не о бездарном правдоподобии, копирующем действитель-

ность, цепляющемся за детали и всегда теряющем целое. Я говорю о той правде, которая делает произведение искусства по своей бесконечной сложности равноценным действительности... Правда Горького проста, потому что она обладает всей сложностью жизни» (2, 52). Это очень важное высказывание. Для Пудовкина быть реалистом, психологом, аналитиком — значило быть, подобно Горькому, «мастером художественной правды». (И не случайно эту же мысль он подчеркивал, работая над «Василием Бортниковым»).

Что же такое художественная правда и для раннего и для зрелого Пудовкина? Полнота жизненных проявлений человеческого бытия в истории, выраженная в кинематографически образной форме.

А она всегда питается духовно содержательной реальностью. В этом убеждении Пудовкин был непоколебим. Вот одно из ярких доказательств. Идут поиски актера на роль Нахимова. Режиссер ищет долго, пока не находит А. Дикого, «в личных чертах которого есть нечто, напоминающее Нахимова» (2, 89). Решающее обстоятельство! Не просто первоклассный актер, но личность, реально несущая в себе черты, которые могут быть развернуты в характер адмирала. Связь между актером и героем, которого ему предстоит воплотить, не типажная, а типологическая. Это-то и важно для Пудовкина. Он настаивает: «Мой опыт убедил меня в том, что кинематографический образ всегда получается более убедительным тогда, когда личности актера, создающего его, бывают свойственны черты, характеризующие этот образ» (там же). Но, кроме того, А. Дикий — актер, счастливо соединяющий богатство психологического рисунка, «способность интимного общения со зрителем» с внутренней масштабностью, с умением лепить роль монументально, в эпическом стиле. Отметив это как главное качество актера, Пудовкин переходит (в статье «Как мне представляется образ Нахимова») к общим размышлениям, и сегодня звучащим весьма и весьма современно. Их стоит процитировать.

«В немом кино слово было лишено интонации. Не было живого слова, была надпись. Мы выходили из положения, показывая процесс рождения слова (разрядка моя. — *Е. Л.*). Мы очень хорошо знали, что слово — это разрядка и что его рождению предшествует психологический процесс.

В немом кино актеры должны были играть именно этот процесс, добиваясь отчетливости в передаче мимикой и жестом всех душевных движений человека, выражаемых в театре интонацией.

Мне хотелось бы, чтобы в звуковом кино была сохранена эта традиция немого кино. Хотелось бы, чтобы пауза играла на экране ту же роль, какую слово играет в театре, то есть чтобы все самое существенное говорилось в кино между словами.

Мы забыли силу зрительного образа в кино. Мы рассказываем то, что с большей выразительностью могло бы быть показано» (2, 90—91).

Пудовкин очень дорожил опытом немого кино. Об этом он говорил и в статье о своей работе над «Жуковским», где были четко сформулированы проблемы, в новых условиях поставленные и решаемые снова на базе поэтики дозвукового нашего киноискусства: она никогда не была для одного из ее создателей мертвым языком.

Какие же это проблемы?

Основная — жанрово-стилевая. «...Мы с самого начала нашей работы, — вспоминал Пудовкин, — поставили себе целью отойти от обычных приемов художественого фильма, рассказывающего о людях науки» (2, 99). Режиссера волновал вопрос, возможно ли сделать содержанием фильма научную мысль? «Судьба научной мысли с ее сложной историей тяжелых неудач, сменяющихся проблесками надежд, упорная борьба и конечная победа — вот что должно было, по нашему убеждению, определить содержание и форму нашей будущей картины» (2,100).

Вторая проблема — актерская. Пудовкин добивался того, чтобы актеры драму идей переживали так же убедительно и ярко, как бытовую или политическую коллизию: «не только головой, но и сердцем». Режиссер здесь впервые осознал и поставил, хотя еще и не

решил, задачу, рождаемую временем, но решенную только через десять лет (вспомним «9 дней одного года»).

Третья — цвет и в связи с ним новая изобразительность фильма, повышенная эмоциальность экранной пластики. Пудовкин писал, что Головня и он, снимая свою первую цветную картину, не были намерены расставаться с «принципиальными установками, выработанными в долгой совместной работе, когда они работали в черно-белой гамме. «Мы оба всегда ощущали кинематографию, как искусство по природе своей глубоко реалистическое. Простота, максимальная приближенность к естественному, обычному восприятию окружающей действительности всегда отталкивали нас от искусственно построенных эффектов» (2, 101—102), — подчеркивал режиссер, объясняя свой переход к цвету с его возможностями передачи подлинного цвета всего многообразия мира

Приведенные цитаты, думается, достаточно убедительно показывают, что жанрово-стилевой, актерский, изобразительны аспекты фильма «Жукозский» были поняты режиссером как идейно-художественные задачи, принципиально новые, выходящие за рамки привычного, как задачи, требовавшие от него перспективного зрения. Правда, материал еще обладал сильной инерцией, да и время не дало еще пока необходимого ускорения; задачи, поставленные перед собой режиссером, в «Жуковском» решены не были. Но поиски продолжились в «Возвращении Василия Бортникова».

Они опирались на многолетние размышления Пудовкина о монтаже и композиции фильма, о его целостности. В итоговом исследовании о монтаже он сжато изложил свое понимание монтажа как системы образного мышления, выражающей, раскрывающей многосторонние связи явлений действительности. Не останавливаясь специально на природе и особенностях монтажной образности, а отсылая в этом вопросе читателя к Эйзенштейну, Пудовкин в своем исследовании определил монтаж как художественное воспроизведение экранными средствами всей полноты реального богатства мира.

В свете сказанного становится понятным, почему и в 30-е годы и позже Пудовкин так много писал и говорил о социалистическом реализме, в русле которого он и рассматривал свое творчество В 1940 году он опубликовал важную статью «К единой цели», в которой есть такое рассуждение: «Наша страна кипит в борьбе и работе, люди изменяют действительность, строят новую жизнь. Путь искусства, который включает художника в эту мощную коллективную деятельность, который направляет его к общей цели, мы называем социалистическим реализмом. Это путь сплоченного единства с обществом в его движении к общей ясной цели — строительству и укреплению социализма.

Социалистический реализм не догма, не собрание рецептов для изготовления добротных произведений искусства. Это — путь развития, очень простой и ясный в своем направлении и очень сложный в своем постоянно изменяющемся и расширяющемся содержании» (2, 214).

Это размышление — важнейшее в системе высказываний Пудовкина о своеобразии и новизне советского киноискусства. Но понято до конца оно может быть только в контексте того тонкого и острого самокритичного анализа, которым насыщены все статьи и выступления Пудовкина. Ведь для него проблема общего метода нашего искусства в то время всегда была и проблемой авторской индивидуальности. В 1944 году на совещании по вопросам художественной кинематографии Пудовкин сказал: «Каждый из нас должен прежде всего полностью найти себя в окружающей обстановке. Нужно беспощадно проверять себя — действительно ли это принадлежит тебе, не «сплагиировал» ли ты, имеешь ли ты право назвать эти мысли своими, достаточно ли ты их ассимилировал?.. Свой голос, полный голос, идущий от себя, не очень часто слышишь в картине... В целом ряде картин не видно индивидуальности художника, а мысль художника должна быть индивидуальна» (2, 224).

Мы имеем основания рассматривать эти слова как урок ответственности и требовательности художника к самому себе. Именно поэто-

му они и сегодня остаются в силе, как и мудрый совет: «Каждому художнику надо присмотреться поближе к процессу своего роста» (2,149), который, думается, всегда должен быть огненными буквами написан на стенах наших киностудий и учебных аудиторий.

●

Конец 20-х годов поставил перед нашим кинематографом проблему, которую можно назвать коллизией «конца периода». Историки советского кино хорошо описали эту сложную и для многих мастеров мучительную драму, когда стало необходимо глубоко и не мешкая осознать, что текущий этап истории нашего кино решил свои основные задачи и находится на излете И что относиться к его творческим достижениям теперь уже нужно только как к современной классике. В исторической ретроспективе это словосочетание не кажется парадоксальным. Но в те годы было нелегко понять, что достижения нашего революционного кино 20-х годов есть и абсолютная ценность, и относительная норма, исходный пункт для дальнейшего развития, и идейно-эстетический уровень, который нужно превзойти, и уровень, до которого необходимо в новом качестве, на новом витке подняться. Шедевры дозвукового кино следовало «отрицать», чтобы утвердить их опыт как живую и активную традицию в киноискусстве нового периода. Мы знаем, как драматично протекало осознание диалектики «конца периода» на переломе десятилетий и как был найден путь к новому этапу социалистического реализма. Своеобразие этого переходного времени, его противоречия в творчестве Пудовкина завязались узлом в фильме «Простой случай».

Теоретическое наследие автора «Матери» и в собственно киноведческом аспекте и в более широком, историко-типологическом ценно для нас прежде всего высоким уровнем его исторического сознания и художественного самоосознания. Настойчивым стремлением осмыслить время и себя во времени, постановкой фундаментальных идейно-эстетических задач эпохи в связи со своим собственным опытом особенно насыщены работы режиссера 20-х годов — по вполне понятным причинам. Пудовкин — в одном строю с Кулешовым, Вертовым, Эйзенштейном, Довженко — провозглашал самостоятельность нового искусства, открывал его специфику, обрисовывал его возможности и перспективы, обнаруживая при этом глубокое и подвижное историческое чутье. Он темпераментно обосновывал классовую, общественную позицию художника, горячо доказывал право художника на творческое преобразование реальности в художественном произведении, отвечающем принципам социалистического реализма. Он яростно развенчивал пассивное «отражательство», плоский натурализм, безответственное и по сути безыдейное копирование действительности Пудовкин, подобно Вертову и Эйзенштейну, был охвачен ярким пафосом социально активного, революционно действенного искусства, превращающего сырую материю жизни в строгую, стройную и законченную эстетическую систему. Режиссер-новатор, он страстно доказывал не только право, но и прямую обязанность советского художника вносить ясность, логику партийного миропонимания в «броуновское движение» реальности, обнаруживать скрытые, внутренние связи явлений, выявлять их закономерности (при помощи монтажа и композиции) и тем самым объяснять, трактовать реальность, быть учителем жизни, учителем нравственности. Ибо творчество — это осознание жизни, преодоление хаоса, свет, ясность, логика, система — сфера закономерностей. Именно в этом смысле Пудовкин так часто подчеркивал — в согласии с Кулешовым, Вертовым, Эйзенштейном — свою принципиальную установку на «непременную реальность снимаемого материала» (2, 148).

В работах второй половины 20-х годов он особенно настойчиво повторял, что наше кино развивается очень быстро и выдвигает все новые и новые задачи, в первую очередь связанные с более глубоким пониманием реальности и с возможностями ее более полного отображения при помощи монтажно освоенного звука. В 1929 году он писал: «Мне кажется, что звуковое кино сможет вывести

киноискусство из некоторого кризиса, в который мы вступили» (1, 137). Значит, кризис был осознан, но он режиссера не пугал; наоборот, Пудовкин делал из осознания кризиса вывод о том, что киноискусство должно активно искать свои новые пути. «Кинематограф быстрыми шагами идет вперед. Его возможности неисчерпаемы... Кинематограф стоит сейчас в преддверии своих собственных методов» (1, 132).

Суть этих методов, будущее экранного искусства Пудовкин видел в отказе от чисто литературных и чисто театральных средств, в обогащении монтажа звукозрительным контрапунктом, что в совокупности, как он не раз подчеркивал, «выведет кинематограф из уже намечающегося тупика, в который упираются наши лучшие мастера» (1, 136). Но для этого были необходимы целенаправленные эксперименты. В статьях Пудовкина второй половины 20-х годов мысль о их важности защищается особенно последовательно и бескомпромиссно. Крайне важна в этом отношении статья «Творчество кинорежиссера» (1929), во многом актуальная и для нас сегодня. В этой статье режиссер утверждал, что без эксперимента немыслим никакой прогресс в искусстве, и что «наша новая советская тематика именно благодаря своей новизне требует особого напряжения в области изобретательства» (1, 141), понимаемого автором «Потомка Чингис-хана» не формально, а содержательно.

Пудовкин, как и подобает новатору, а не модннку, работал, решая очередные конкретные задачи и не теряя из виду перспективу развития советского кино в целом. Об этом необходимо помнить и тогда, когда мы обращаемся к работе мастера над сценарием Александра Ржешевского «Очень хорошо живется». Он взялся за него не случайно и не вдруг; в статьях 20-х годов он сам не однажды разъяснял мотивы своего выбора, связывал его со специальными и общими проблемами кинодраматургии. Конечно, сегодня нам нелегко понять, как мог Пудовкин, обогащенный огромным жизненным, политическим и творческим опытом, плодами глубоких, самостоятельных размышлений над путями развития советского киноискусства, так грубо, так жестоко ошибиться, остановив свой выбор на сценарии Ржешевского.

А. Караганов в своей книге о Пудовкине * подробно показал надуманность фабулы сценария, упрощение в нем реального конфликта, схематичность ситуации, немотивированность поведения главного героя.

Необходимо, следовательно, сделать попытку еще раз вникнуть и в сценарий Ржешевского и в мотивы, побудившие Пудовкина его ставить. Проблема сценария — не только в «свободе индивидуализма». А. Ржешевский, по нашему мнению, верно уловил реальную коллизию времени и ее общественно-психологическое содержание, равно как и бурный эмоциональный фон, на котором она развертывалась Но отношение к конфликту у сценариста особое.

Ржешевский рисует в своем сценарии идеальную норму человеческих взаимоотношений, полным осуществлением, адекватным жизненным воплощением которой и является семья Лангового, его дружба с дядей Сашей и Федей Желтиковым.

Сценарист действительно трактует измену Лангового Маше как измену революционным принципам, но трактует насильственно. В символ революции Маша превращена им умозрительно. Никаких художественных мотивировок, оправдывающих такое расширительное толкование ее образа, в сценарии нет; более того, Ржешевский отвергает необходимость мотивировок принципиально. Он дает схему и приписывает ей обобщенное, типологическое значение. Действующие лица превращены им даже не в символы, а в знаки, обозначающие абстрактные понятия, которыми можно манипулировать совершенно независимо от особенностей времени. Так, вместо идейно-художественного анализа жизненной ситуации и кофликта Ржешевский вполне произвольно навязал им беспредельно широкие значения и на этом недостаточном основании возвел свое

* А Караганов Всеволод Пудовкин. М., «Искусство», 1973

здание нормативной социалистической морали, как он ее тогда понимал.

Моральный кодекс поэтому превратился у него в неподвижную, мистифицированную догму, нравственный императив, в отчужденный от живых людей жесткий регламент. Все аргументы сводятся к одному: Маша, поскольку она символ революции, — идеальная и единственно возможная жена для Лангового; их союз — идеальный, следовательно, никакого другого для них и быть не может. Признавая линией жизни только прямую линию, Ржешевский «с порога» осуждает всякую душевную смуту, когда «ум с сердцем не в ладу», борение страстей и самую страсть, ставит под сомнение самое право человека на чувство, которое хоть в чем-то не подчиняется рассудочно выведенной норме. Он утверждает свод «человеческих» отношений, и они у него таковы, что кавычки становятся здесь действительно необходимы. В этих отношениях начисто игнорируется личность, реальный, живой современник с его богатым и сложным внутренним миром. Не признавая права человека на духовную самостоятельность, рисуя идеальную «личность» безликой и воистину одномерной (таковы друзья Лангового, видящие в «простом случае» не проблему, а только нарушение морального устава, таков и он сам, лишенный способности к самоанализу и к пониманию права любимой на самостоятельную духовную жизнь), Ржешевский отрицает жизненное противоречие как таковое и в борьбе жизни с регламентом твердо берет сторону последнего. «Очень хорошо живется» — сценарий, декларативно выразивший негуманную концепцию личности, которая противоречила времени, точнее, отразила отсталые черты общественного сознания — доктринерство, антидуховность, этический формализм, но отразила как норму, как правило.

Как мог Пудовкин не видеть всего этого? Его размышления показывают, что он поначалу увидел в сценарии нечто другое, потому что смотрел на него сквозь конкретное содержание. В этом смысле он преподал нам урок, который тоже не может быть забыт; поэтому задержимся еще немного и на Ржешевском и на проблемах поэтики его сценария.

В 20-е годы литературный сценарий быстро развивался, вырабатывая систему своих особых пластических характеристик — то, что мы зовем языком кинодраматургии. Пудовкин уже в первых своих статьях («О сценарной форме», 1920, «Принципы сценарной техники», 1925) зорко отметил коренное противоречие, которое необходимо было решить в первую очередь в процессе развития киносценария, — противоречие между стремлением к гибким, разнообразным пластическим характеристикам и несценарной, чисто сообщительной формой записи, не ориентированной на экран и построенной на характеристиках, заимствованных из прозы. Действительно, литературность тогдашнего сценария еще не была специфической, то есть не выступала как форма существования, проявления его кинематографического содержания, а оставалась чистой литературой, которую режиссеру самому приходилось превращать в сценарий, экранизировать, выявляя — и существенно развивая, обогащая — его кинематографические возможности. Сознавая это, Пудовкин стремился избавить сценарий от внеэкранных, непластических и с точки зрения кинодействия абстрактных характеристик, призывал кинодраматургов овладеть киномонтажом, его специфической выразительностью. Сценарист, полагал он, должен мыслить экранными образами, мыслить кадрами и последовательностью кадров, должен уметь лаконично и выразительно, то есть пластически действенно их описывать, а не иллюстрировать литературную фразу кадрами, которые неизбежно при этом оказываются «убогими и маловыразительными». «Выдумка большинства сценаристов, — писал Пудовкин, — заключается лишь в изобретении литературного содержания эпизода, режиссер же должен впечатлять кинематографическим монтажом пластически выразительных моментов. Сценарист пишет на одном языке, режиссеру надо переводить на другой. Такое положение естественно приво-

дит к вольному переводу, то есть к коренной режиссерской переделке кинематографически убогого материала, подсовываемого под видом сценария» (1, 50—51).

Разрешение противоречия между непрерывно обогащающимся кинематографическим языком и все еще неспецифической литературной формой сценария режиссер видел в профессионализации кинодраматурга, чье художественное мышление должно стать сугубо кинематографическим и породить новое явление — литературу для экрана. Правда, к середине 20-х годов утвердился так называемый технологический («железный») сценарий, отвечающий требованиям производства. Но зато технологический сценарий не был литературой. Пудовкин же хочет, чтобы найденная форма записи развивалась именно в сторону экранной литературы. В замечательной работе 1926 года «Киносценарий (теория сценария)» он писал: «Существует мнение, что сценарист должен давать лишь общий, примитивный каркас действия — всю работу детального «кинематографического» оформления должен производить режиссер. Это глубоко неверно. Нужно помнить о том, что никакую работу ни в каком искусстве нельзя разбивать на отдельные независимые друг от друга этапы. Уже самый общий подход, охватывающий лишь в будущем мыслимую работу, предполагает возможные частности и детали. Когда вы думаете о теме, неизбежно мыслится, хотя неясно и неточно, возможная сюжетная обработка и т. д. Отсюда ясно, что если даже сценарист воздержится от точных указаний, что и как снимать, что и как монтировать, все же знание и учет возможностей и особенностей режиссерской работы позволяет ему дать материал, который может быть использован режиссером и даст ему возможность создать кинематографически впечатляющую ленту. Обычно весьма часто результат бывает как раз обратный — уже в самом общем подходе сценаристов заложены в лучших случаях неинтересные, в худших — буквально неодолимые препятствия к кинематографическому оформлению» (1, 53).

Однако эволюцию сценария в указанном Пудовкиным направлении парадоксальным образом сдерживало его же требование точного, однозначного покадрового описания — требование «мышления кинематографическими кадрами» Желая сделать сценариста профессионалом, Пудовкин на том этапе объективно понуждал его, хотя и с оговорками, писать, в сущности, режиссерский сценарий (только без указаний метража и дополнительных технических обозначений). «Чем подробнее технически проработан сценарий, — полагал Пудовкин, — тем больше шансов у сценариста увидеть на экране образы, впечатляющие именно так, как он задумал» (1, 55). Но так четко определив задачу драматурга, Пудовкин способы ее решения пока ограничивал «технической проработкой сценария». Вопрос о новых выразительных средствах киносценария, о природе его новой литературности, оставался не проанализированным. Пудовкину не удалось тогда «развести» литературный сценарий, «более или менее приближающийся к идеальной форме», и режиссерский сценарий Искомая литературность уходила сквозь пальцы, и альтернатива — литературщина или служебная (внелитературная) запись — оставалась во всей своей непримиримости. Истина же — литературность сценария как форма существования его кинематографичности и кинематографичность сценария как содержание его литературности, то есть сценарий, понятый как единство формы и содержания, — оставалась где-то посредине.

Броском к кинематографическому сценарию, обретшему высокую литературную форму, от «номерного» сценария стал для Пудовкина сценарий «эмоциональный».

В беседе «О языке сценария» (1928) и в статье «Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржешевского» (1929) Пудовкин радикально пересмотрел свою концепцию сценария. «Три года тому назад, — писал он, — я с полной убежденностью и уверенностью в нужности своей работы пытался учить начинающих сценаристов «мыслить зрительными образами» и из-

лагать содержание сценария кадрами» (1, 75). Но с тех пор появились «Потемкин», «Октябрь» (добавим сюда опущенные автором статьи из скромности его собственные фильмы). И «кинематограф стал расти в совершенно неожиданную сторону», он перестал «изображать» и начал говорить. Это наблюдение Пудовкина делает ему честь: направление развития кино он осознал глубже и быстрее многих своих современников. Обогащение кинопоэтики, расширение идейно-эстетических и совершенствование познавательных возможностей киноискусства действительно делало частными, относительными те положения кинотеории, которые недавно считались всеобщими и абсолютными (менялось и понимание самой теории, осознавался ее динамический характер, ее способность к развитию и неканоничность).

Сценарий «Очень хорошо живется» привлек в этой ситуации Пудовкина прежде всего и главным образом необычной формой записи. «Автор не пытается, не собираясь сам ставить картину, написать для режиссера монтажный план съемки, как это пытается делать большинство других сценаристов... И он глубоко прав... Сценарий Ржешевского — остроритмическая проза (может быть, почти стих). Его «момент» не обозначает никакой видимой формы, но он отбивает четкую точку в ритмическом ходе сценарной речи, и он необходим и глубоко понятен режиссеру» (1, 77—78).

Думается, Пудовкин здесь верно определил направление формальных поисков Ржешевского и их внутреннюю задачу. Эксперимент, предпринятый Ржешевским, был необходим. Но режиссер принял процесс поисков за полноценный результат (а вместе с ним — С. Эйзенштейн и Н. Шенгелая). И не заметил, что в своей эстетической оценке сценария о Ланговом он сам себе противоречит. Пудовкин писал: «Режиссер может сделать хуже, слабее, чем это сделано в сценарии, но он не может сделать «совсем не то». Слишком отчетлив определенный словами образ». Но буквально в следующем же абзаце он заслугу Ржешевского видит уже в том, что тот определяет «эмоциональную и смысловую сущность» образов, «не предугадывая точно их зрительного оформления» (1, 81). Противоречие тут несомненно, да и как это отчетливый и точный образ может существовать вне определенного изображения? Раньше Пудовкин склонен был отождествлять изображение и образ, о чем мы еще поговорим. Теперь же он их разводит и противопоставляет, смешивая изобразительную основу образа, без которой он попросту не существует, с «жесткой схемой зрительной формы», от которой Ржешевский действительно отказался, выдвинув свою теорию «эмоционального сценария». Так пудовкинский подход к сценарию Ржешевского двоился: тенденцию сценариста обойтись без конкретного изображения режиссер приветствовал и даже готов был считать ее новой изобразительностью, а неизбежно порожденную этой тенденцией литературщину принимал за новый язык сценария, необоснованно сведя его функцию только к ритмическому рисунку действия и к эмоциональным толчкам для режиссерского воображения.

Пудовкин знал, конечно, что в сценарии образ не может быть прямо, непосредственно дан в слове как в конкретно зримом материале. Слово дает экранный образ лишь косвенно, опосредованно, и тем не менее он оставался в плену старой дилеммы, только по-другому сформулированной: «великолепный импульс» для воображения или «точная заданность формы», в то время как задача состояла в достижении их диалектического единства.

Пудовкин полагал, что в сценарии Ржешевского «вся сила слов направлена не на точное описание того, как, откуда и что снимать, а на эмоционально заряженную передачу того, что должен ощутить зритель от зрелища будущего монтажного построения режиссера. Владея словом, Ржешевский не оставляет режиссера на свободную игру и случайный подбор зрительного съемочного материала. Сказанное им в сценарии довлеет над режиссерской работой. Все техническое оформление, всю изобретательность человека, работающего с аппаратом, пленкой и ножницами, приходится бросать на то, чтобы в переходе от слова к нахождению и соедине-

нию кадров не нарушить целостного и насыщенного устремления вещи» (1, 82).

На практике получилось все как раз наоборот. Сценарий Ржешевского пришлось в полном смысле слова экранизировать, более того — обращаться с ним только как с сырым материалом.

К тому же идейное содержание сценария «Очень хорошо живется» Пудовкин определил лишь в самых общих чертах. «Его вещи, — писал он, — всегда проникнуты политической направленностью, и более того: эта направленность, преломляясь в творческом плане, превращается в глубокое и широкое «ощущение» нашей советской действительности» (1, 84). Таким образом, увлеченный новизной приемов, Пудовкин не оценил того факта, что в сценарии идейное содержание не стало содержанием художественным: выраженное декларативно, романтически-агитационно, в духе плакатной иллюстративности, оно не облекалось в образы.

Пудовкин, конечно же, прекрасно понимал, что ему придется выстраивать изобразительный (событийный) ряд фильма самостоятельно, по импульсам сценария, и был готов к этой работе. Запись Ржешевского он счел многозначной — наконец-то! — а она была всего только неопределенной. Пудовкин, с его тяготением к драме, психологии, реалистическому повествованию, вероятно, сильнее других жаждал многозначного, образного сценарного описания. Но развитие кинодраматургии шло так, что сначала появился его, так сказать, обратный вариант. И режиссер не заметил подмены, постановку Ржешевским проблемы о специфической сценарной поэтике принял за ее решение. Новую форму записи он рассматривал как художественное содержание сценария, считая, что его жизненное содержание подразумевается само собой — оно ведь было так очевидно, понятно, знакомо.

В сценарии Ржешевского, признавал режиссер, нет последовательного описания судьбы действующих лиц. «Сценарий распадается как бы на ряд отдельных эпизодических установок, связанных между собой ходом основной мысли сценария, а не драматургическим развитием положений действующих лиц» (1, 83). Наблюдение точное и ценное. Но разве «ход основной мысли» произведения не должен быть выражен и «драматургическим развитием положений действующих лиц»? Как же без этого вообще дать «ход основной мысли» сценария? У Ржешевского на самом деле положение персонажей, лишенных драматургического развития из-за отступления от правды жизни, лишь иллюстрировало априорную мысль сценария. «Установки», на которые и впрямь распадается вещь Ржевского, суть мертвые схемы реальных жизненных событий и человеческих взаимоотношений, но патетически изложенные и замаскированные эмоциональной формой изложения.

Ошибка режиссера объясняется еще и тем, что он в те годы, как показывают все его теоретические выступления, недостаточно строго различал понятия «изображение» и «образ». Теоретик здесь отставал от практика. В классических своих фильмах Пудовкин дал бессмертные образцы кинематографической образности, но в статьях, книгах и беседах он часто сводил образ к изображению, постоянно употреблял эти понятия как синонимы. Развивая монтажную концепцию Л. Кулешова, Пудовкин уподоблял кадр слову, монтажный образ — фразе. Монтажный образ для Пудовкина — это новое единство отдельных изображений, но — единство пока событийное, фабульное. Он рассматривал монтаж как выразительное повествование — лаконичное, четкое, ясное, построенное на точно отобранных деталях, выражающее суть событий. Эта суть и есть для режиссера образ события. Описывая «ход развития монтажа, переходящего от описательного эффекта к эффекту выразительному» (1, 147), он справедливо утверждал, что «каждый объект, снятый с определенной точки и показанный на экране, является мертвым объектом, даже если он двигался перед аппаратом. Движение самого объекта перед аппаратом еще не дает динамики на экране; оно не больше чем материал для монтажного построения будущего движения, выражен-

ного сочетанием различных кусков пленки. Тогда когда объект помещен среди многих других, когда он является частью синтеза различных зрительных образов, он наделен экранной жизнью.

...Каждый объект нужно при помощи монтажа показать на экране так, чтобы он обладал не фотографической, а обязательно кинематографической сущностью» (1, 131). Анализируя (в книге «Кинорежиссер и киноматериал») строение монтажного образа «взревели камни», Пудовкин тонко подметил особенности эйзенштейновского монтажа, но и его он рассматривал как способ повествования, а не как метафору (1, 104). Исходный момент здесь — недостаточная разработанность в те годы теории выразительного кадра.

Пудовкин отождествлял выразительность кадра с его ясностью. Но ясность — понятие не терминологическое, а определяемое всегда конкретным художественным контекстом. Сводя же выразительность кадра к ясности, а сочетание кадров — к ясному, четкому, лаконичному изложению событий (повествованию), Пудовкин в этих же пределах рассматривал и эмоциональное воздействие сценарной записи. «Технологический» сценарий, — правильно думал он, — лишь невыразительно описывал однозначные изображения и был лишен всякой эмоциональности. Ржешевский же дал экстатичное описание кадров, каждый из которых был режиссеру ясен. Но оказалось, что их монтажное сочетание не привело к желаемому результату: не возникали ни ясное, обогащенное повествование, ни специфический кинообраз (и лишь там, где у Ржешевского были подлинно сценарные куски, у Пудовкина получились образные сцены — чтение Машей письма мужа, фрагменты боя; но и они, заметим, в кинематографическом отношении не дают ничего нового: это, по сути, все тот же, уже известный нам Пудовкин).

Так, сочтя недостатки сценария Ржешевского его достоинствами, режиссер неизбежно сделал шаг назад, к вчерашнему дню кинематографа. «Интересно, — писал он, — что люди Ржешевского — почти всегда собирательные образы. Они как бы заранее заданы как типы» (1, 83). Но это значит, что режиссер здесь (1929 год!) выдвигал идеалом тот способ типизации, от которого наше кино успешно двигалось — и в фильмах самого Пудовкина особенно быстро! — к характеру и к киноактеру. Более того. Режиссер словно забывал, что наше кино всегда питалось живой конкретностью реального материала, каждый раз открываемого заново. «Вещи Ржешевского насыщены патетикой, — говорил Пудовкин. — Он питается реальной героикой теперешнего, нашего времени, и его герои поэтому не требуют предварительных характеристик. Для Ржешевского «боец Красной армии» — огромные слова, и поэтому его человек в шинели, с красной звездой на шапке одним своим появлением на экране должен волновать зрителя определенным ясным ему чувством» (1, 83). Но оказалось, что теперь этого уже было мало, что камера должна была приблизиться к человеку в шинели и рассмотреть в нем личностное начало. 20-е годы были на исходе, и время требовало иного пафоса — вырастающего как раз из «предварительных характеристик». Романтическая, аллегорическая патетика Ржешевского показалась Пудовкину новым, столь необходимым психологизмом. Он ошибся, полагая, что сценарий «Очень хорошо живется» необычайно разработан в глубину». Он принял желаемое за действительное. Глубина действительно была необходима, но новая глубина, к которой наш кинематограф подошел, минуя пути, на которых искал Ржешевский

Остается выяснить методологический урок эксперимента Пудовкина. Он — в эстетическом одностороннем подходе к явлениям искусства, в данном случае — к сценарию, при котором новое сравнивается не с живой действительностью, а только с наличными эстетическими ценностями и поверяется лишь ими. Проблема идейно-эстетических критериев новаторства — вот тот существенный урок, о котором в этом случае должна идти речь, урок слишком болезненный для того, чтобы о нем можно было забыть.

●

Советское кино тридцатых — первой половины пятидесятых годов можно рассматривать как единое — в своих определяющих посылах — общественно-эстетическое явление, но как явление. развивающееся, несущее в своем единстве также и отличия: искусства тридцатых годов от искусства военных лет, а искусства 1941—1945 годов от искусства послевоенного десятилетия. Почти четверть века наше кино разрабатывало эстетическую систему, пришедшую на смену дозвуковому кинематографу, полно и широко раскрыло и развило ее возможности и — к началу пятидесятых годов — обнаружило ее параметры, очертило ее границы.

Как известно, в лучших фильмах конца 40-х — начала 50-х годов достойно завершался двадцатипятилетний этап развития и подготавливался, вызревал новый этап — начатый картинами «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Коммунист».

Среди произведений начала пятидесятых годов, в которых этот рост проявился особенно интенсивно, была и последняя режиссерская работа Всеволода Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» (1953) — типичный переходный фильм (как и последняя картина Игоря Савченко «Тарас Шевченко», 1950), как раз с этой точки зрения и важный, и знаменательный.

Снова режиссеру выпало на долю одному из первых решать противоречия коллизии «конца периода»! И снова он не уклонился от испытания новым, а оказался в самом центре исканий. Но — в иной ситуации по сравнению с началом тридцатых годов. Двадцать лет прошли не напрасно. Выбор — в главном, основном — был сделан верно и решение найдено, хотя и не во всем последовательное, правильное.

После «Минина и Пожарского» и «Суворова», после «Адмирала Нахимова» и «Жуковского» режиссер берет остросовременный материал — и буквально расцветает: вторая творческая молодость! Происходит встреча с долгожданным, кровнородным, своим, близким. Пудовкин экранизирует роман Г. Николаевой «Жатва», в котором серьезный для своего времени социальный конфликт. разрешался через столкновение крупных, народных характеров. Пудовкин это сразу оценил и подчеркивал в своих статьях о будущем фильме («Роман Т. Николаевой — произведение психологическое... Все действующие лица будущей картины мне представляются прежде всего очень сильными внутренне», 2, 105), что роман «Жатва» отвечает потребности, воспитываемой советским кино. И сознательно стремился в работе над ним к новому качеству психологического анализа, к такому решению центральной конфликтной ситуации, когда было бы достигнуто органическое единство «генерализаций» и «подробностей». Пудовкину было важно выразить в образной системе фильма не только глубоко, личностно пережитую и партийно осмысленную правду сегодняшнего дня, но и дать социальную перспективу — историческую «познавательную перспективу», как назвал ее Пудовкин в 1939 году, определяя сущность искусства социалистического реализма. «В совершенно законном стремлении подойти в своем изображении возможно ближе к действительности, — писал он тогда, — художник-реалист может в зависимости от степени своего мастерства как угодно глубоко уходить в проработку мельчайших деталей, но всегда его изображение будет подчинено, если можно так выразиться, «познавательной перспективе» — самое важное, самое характерное неизменно будет впереди, менее характерное и более случайное будет отдаляться. Эта «познавательная перспектива», дающая художественному образу истинную пластику, принадлежит реалистическому искусству» (2, 241—242). И далее: «Реализм дает полное и потому верное изображение действительности, кладя в основу изображения каждого явления его движение; его развитие, его внутренние противоречия, его непрерывную связь как с каждой деталью, так и со всем миром окружающих явлений. Реалист — всегда по природе своей диалектик, сознательный или стихийный» (2, 243).

Обладая обостренным чувством социальной ответственности и высоким уровнем историче-

ского сознания, Пудовкин делал фильм не о «злобе дня», а о нерешенных и нелегко решаемых общенародных проблемах, предъявляющих новые требования к личности, к духовному миру всех участников конфликта. Поэтому, работая над картиной, Пудовкин постоянно думает и о будущем зрителе. Еще в 1934 году, анализируя уроки «Матери», он писал: «В отношении каждого произведения искусства мы можем сказать, что оно является актом коллективного познания и изменения действительности. Это значит, что по существу своему каждое произведение искусства представляет собою в своей целостности не только двусторонний акт — художник и создаваемое им произведение искусства, — но более сложный процесс, имеющий три стороны: художник, произведение искусства, зритель.

Акт познания действительности, зафиксированный самим художником в его произведении, продолжает жить и повторяться в многочисленных зрителях. Совместно с художником зритель участвует в акте познания действительности и тем самым превращает произведение искусства в определенный общественно-исторический процесс, то есть делает это произведение действительно реальным» (1, 186).

В работе над «Бортниковым» Пудовкин синтезировал и актуализировал весь свой прежний опыт художника-реалиста. Размышления и поиски прошлых лет дали теперь еще один урожай, по-новому зрелый. И хотя в фильме были уступки схематизму и упрощенчеству, хотя, повторяя недостатки романа, режиссер в чем-то шел мимо действительной сложности жизни, в главном все же не схема, а жизнь, не регламент, а диалектика реальной общественной борьбы стали основным содержанием картины, определившим ее обновленную кинематографическую форму.

В работе «Актер в фильме», где Пудовкин по-новаторски подошел к исследованию специфики актерского творчества в кино, были намечены пути к психологически осмысленному характеру (в звуковом фильме), к созданию образа человека как индивида и как типа. Он проницательно замечал в той статье: «Тип» в кино создается в значительной мере за счет общего действия, за счет богатого разворота поведения человека в разнообразных обстоятельствах (сравните развитие «типа» в романе и драме; кинематограф в данном случае ближе к литературе, чем к театру)» (1, 239).

Через 18 лет (см. статью «Работа актера в кино и «система» Станиславского») режиссер существенно развил и углубил эту свою мысль. «Мы полагаем, — обобщал он свои наблюдения, — что кинематограф, непосредственно рождаясь из театрального искусства, вместе с тем в своем развитии отходит от драматического жанра и приближается, по существу, к литературному роману» (1, 263).

В «Жатве» Пудовкин и увидел пример такой прозы, которая могла в те годы помочь кинематографу решить свои внутренние проблемы.

Проблему характера в «Бортникове» нужно было, полагал Пудовкин, решать по-новому, учитывая прежний опыт, свой и чужой, и развивая, преодолевая его, а со многим в нем расставаясь навсегда. Не терпящий отлагательств и полумер, такой пересмотр, а по сути — новое обогащение художественного опыта, должен был стать актом не только эстетическим, но и гражданским. Ведь он велся под настойчивым и требовательным воздействием жизни. Приступая к работе над картиной, Пудовкин как бы принимал социальный заказ времени. Оно было обращено к нему прежде всего теми людьми, теми характерами современников, которые выведены в «Жатве». «Жизнь наша движется людьми цельных и сильных характеров», — писал Пудовкин в статье «Снимая фильм» (2, 105).

Центральный конфликт сценария во многом ломал привычные для тех лет драматургические схемы, отменял знакомые ходы, по которым во многих тогдашних фильмах, пьесах и романах функциональные персонажи двигались к ожидаемой развязке. Не то было в «Жатве», там Василий Бортников, который после тяжелого ранения и долгого лечения в госпиталях вернулся в родную деревню, всерьез переживал свое горе: его жена Авдотья после получения похоронки и горького одиночества вышла замуж. По любви. И у нее тоже все складывалось всерьез. Как и у Степана, второго ее

мужа, любившего ее всерьез и всерьез прожившего свою жизнь, в которой ничего не давалось ему. легко. Им всем нужно было принимать решение — на всю жизнь, а не для того, чтобы окончился фильм. Нельзя было просто сообщить зрителям, что после мучительной борьбы, потребовавшей напряжения всех духовных сил, Авдотья рассталась со Степаном, а Василий стал хозяином в своем доме, — нобходимо было раскрыть подлинную правду связавшей всех их человеческой драмы. И характер Василия, ставшего председателем колхоза, нельзя было удержать в привычных рамках — он требовал необычной для тех лет строгой достоверности, как и конфликт Бортникова с колхозниками, который при всей его ситуационной знакомости, все же взывал к углубленному психологическому анализу, прямо апеллировал к нравственному и политическому опыту зрительской аудитории.

Характер и актер — вот кто стоял в центре внимания Пудовкина в работе над этой картиной.

Проанализировав еще в 30-е годы опыт мастерской Кулешова, Пудовкин сделал вывод, что путь к натурщику — первому у нас профессиональному киноактеру — был для своего времени правильным, плодотворным. Однако следовало идти дальше, к новому этапу в развитии актера в кино, а это могло осуществиться только при помощи театра: необходимо было переработать, усвоить колоссальный опыт отечественного реалистического, психологического искусства сцены. Выдающаяся заслуга Пудовкина-теоретика как раз и состояла в установлении важнейшей эстетической закономерности (закономерности общего порядка, как сказал бы Эйзенштейн); использование опыта театра должно идти и идет в кино не механически, а через уяснение и развитие специфики киноискусства, одновременно с разработкой его образной системы, с углублением в природу его художественной условности. Это положение Пудовкин развивал неоднократно, начиная с 1934 года («Актер в фильме»). Он прекрасно понимал при этом, что речь шла о фундаментальной, сквозной закономерности в истории кино, определяющей эволюцию его поэтики в постоянных взаимодействиях с другими искусствами. Для него самого в этом была не только увлекательная и важная теоретическая проблема, но и сугубо конкретная задача практической режиссуры. Поэтому-то, размышляя о специфике киноактерского мастерства, Пудовкин шел в анализе природы творчества и сценической техники театрального актера вслед за Станиславским, в согласии с ним, — но и с иной точки зрения, в новом аспекте. И не просто повторял то, что вошло в «систему», а, исходя из ее новаторского содержания, развивал идеи Станиславского в сфере принципиально иной поэтики Великий художник экрана, он глубоко изучал опыт великого реформатора сцены, но не перенес этот опыт в кино, а прочел его кинематографически. Увидел в нем скрытый кинематограф, вполне созревший для экранного выявления. Можно даже сказать, что киноискусство в аспекте актерского мастерства родилось в творчестве Пудовкина в лоне театра вторично. Сказанное не умаляет, разумеется, заслуг других советских мастеров в этой же области, но Пудовкин был тут первым Так что можно по праву сказать, что система Станиславского стала в кино системой Станиславского — Пудовкина.

Не удивительно, что снимая «Бортникова», режиссер работал с актерами, опираясь на выводы, добытые им в процессе изучения «системы». Всегдашняя его любовь к актеру подогревалась не просто увлеченностью материалом, а и верой в возможность вылепить, наконец, яркие, крупные, цельные характеры современников. Пудовкин и в тридцатые годы не раз настаивал на том, что актер должен быть не исполнителем, а соавтором режиссера и сценариста, одним из полноправных авторов фильма — мыслителем, философом, идеологом. И для того, чтобы он смог преодолевать трудности «разрывной» работы над ролью, смог вместе со всеми работать над картиной, а не только над своей ролью, Пудовкин предлагал ввести и узаконить новую форму сценария — режиссерско-актерский, производственно-актерский сценарий, вы-

страивающий актеру перспективу роли и вовлекающий его во всю работу над фильмом.

Режиссер писал: «Актер кино должен ясно понимать, что движущийся аппарат не является орудием для осуществления чисто режиссерских приемов. Понимание и ощущение возможностей съемки отдельными планами должны быть органически включены в процесс работы самого актера над внешним оформлением роли

Актер кино должен чувствовать потребность и необходимость определенного положения аппарата в момент съемки любого куска своей роли так же, как актер театра чувствует необходимость в какой-то определенный момент разворота роли сделать подчеркнуто широкий жест, подойти к рампе или подняться на две ступени сценической конструкции» (1, 206—207).

И он убедительно обосновал свое понимание роли не просто как целостного образа, а как к и н о о б р а з а, создаваемого актером с помощью других авторов картины «по законам монтажа». «...Понятие монтажного образа. — подчеркивал Пудовкин, — вовсе не является (как это некоторые пробовали заявлять) отрицанием необходимости целостной работы актера над ролью. Понятие монтажного образа не является утверждением учения о киноактере как о натурщике, дающем кусочный материал для механического составления псевдоцелого в процессе монтажа» (1, 208).

Над последним своим фильмом режиссер работал именно так — актеры стали его соавторами. Замысел, психологические параметры будущего произведения проверялись отношением актеров к ролям и к сценарию в целом. Ведь, как полагал Пудовкин, только ансамбль мыслящих актеров, для которых художественное полно слито с гражданственным, в состоянии решать задачи подлинно современного киноискусства.

Но это вовсе не значит, что проблема актера, характера, как и психологического анализа перестала теперь быть для Пудовкина частью общей проблемы кинодраматургии и монтажа. В период работы над «Бортниковым» режиссер и в этих областях сделал значительный шаг вперед, подготовив многие творческие открытия второй половины 50-х годов.

Еще в 1929 году (см. статью «Натурщик вместо актера») Пудовкин, развивая концепцию звукозрительного контрапункта, изложенную в известной «Заявке» («Будущее звуковой фильмы»), сформулировал свое особое понимание монтажной полифонии. Причем, провидчески, а для многих и еретически, ориентировался в этих раздумьях на литературу. Литература (прежде всего — Лев Толстой) всегда ведь была для Пудовкина образцом реалистического искусства, воспроизводящего действительность полно, всесторонне, глубоко и достоверно.

В «Принципах сценарной техники» (1925) молодой режиссер писал: «В кинематографическом искусстве истинное место зарождения всякой эмоции лежит не в актере, который должен убедить, а в зрителе, который должен быть убежден монтажом событий» (1, 52). Позже он уточнил и развил эту свою мысль, показав, что эмоциональное воздействие на зрителя оказывает не только актер, но и драматургия фильма, его композиция, его монтажный строй, что зрителя впечатляет вся содержательная художественная форма в целом, а не ее отдельные компоненты, конечно, если перед нами подлинное произведение искусства. В своих фильмах тридцатых годов, а затем в «Нахимове» и в «Жуковском», Пудовкин и стремился к такому единству, но вполне достичь цели ему тогда не удалось. И он это понимал. С тем большей ответственностью работал он над «Возвращением Василия Бортникова»: для него этот фильм был и шагом вперед и возвращением к своим исконным принципам, попыткой разговора со зрителем в о в е с ь г о л о с.

В статьях о фильме режиссер рассказывал о том, как он искал его оптимальную художественную форму. Задачу фильма Пудовкин определил так: «В каждой, даже самой маленькой сцене искать столкновения сильных характеров, желания каждого добиться своего. Всегда открытая (а не исповедь с задней мыслью) борьба, иногда возникающая и угасающая в очень короткое время Искать и беречь каж-

дую вспышку страстной воли у каждого (в соответствии с его характером). Всегда искать ее во встречах персонажей. В монологах и в крупных планах, когда человек молчит, собирается говорить или слушает, эта вспышка тоже должна быть. Больше всего избегать «объективной» информации о сюжетном ходе или о чьем-то поступке, окрашенной бытовой «правдивостью» (2, 105). Вспомним, что это писалось в 1952 году, когда далеко еще не все в нашем кино было ориентировано на суровую и бескомпромиссную правду.

Такой замысел мастеру продиктовала сама жизнь Сверхзадача фильма была выращена всем его прежним творчеством, внутренней логикой всего его развития, вышедшего, наконец, после многих неудач и полуудач, на оперативный простор. На конкретной, частной фабуле картина должна была рассказать о самом существенном в жизни страны, о том, что происходит в человеке, когда он делает важный выбор, принимает решение не только для себя, а и для укрепления своих связей со всем миром нашей социалистической действительности. Пудовкин искал характеры с яркой активностью, с доминантой действия и социальной ответственности, и в этом сохранял верность традициям нашего искусства 20-х годов. Характеризуя свои замыслы, Пудовкин подчеркивал, что «поиск страстной, убежденной воли к преодолению возникающих перед человеком препятствий, всегда предполагающий наличие момента борьбы (ибо страстная воля проявляется только в борьбе), был для меня, в сущности, поиском типического в картине» (2, 109). В этом высказывании идеи классического периода его творчества не без потерь (если иметь в виду картину, возникшую на основе этого замысла) и не гладко, но органически переходит в новое качество, создает предпосылку для перехода киноискусства на новый — по сравнению с опытом тех лет — уровень. Пудовкин, формулируя это положение, чувствовал, что развитие нашего киноискусства должно в ближайшем будущем пойти путем более сложных, трудных и более многомерных поисков, чем это было в период появления «Бортникова». И хотя замысел Пудовкина осуществился в этом фильме не полностью, он неопровержимо свидетельствовал о том, что сам режиссер находился в пути, был готов перейти на тот новый уровень развития, которого советское кино, увы, достигло уже без Пудовкина, в первые же годы после его безвременной кончины.

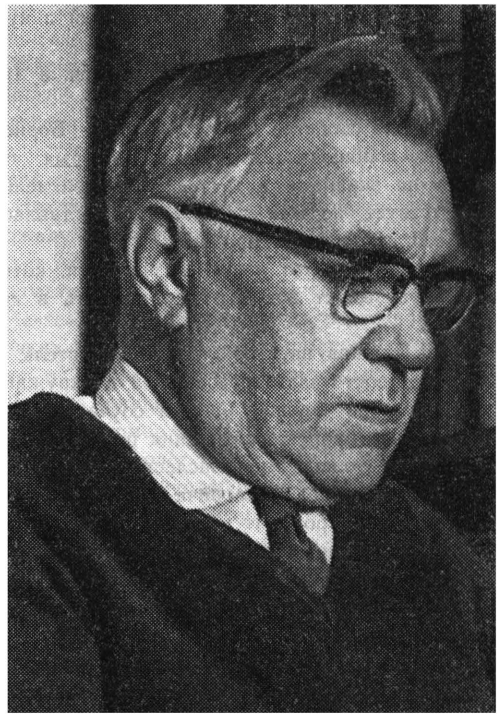
Да, не все в «Бортникове» получилось. «Уступки каноническим требованиям «производственной драмы», — писал А. Караганов, — элементы иллюстративности, подмена «многоколесного» действия однозначной информацией — все это ослабило фильм. Тем не менее успех Пудовкина в лучших сценах фильма был принципиально важен и многообещающ. Это был успех на главном для советского кино направлении глубокого постижения и кинематографического раскрытия характера советского человека в его реальном развитии, определяемом движением современной жизни» *.

Вот это и было самым важным. В своем образном замысле картина была своевременным, смелым и точно направленным поиском, направленным в глубь современности. Она обладала верной исторической перспективой и отражала закономерности общественного развития, пролегающие через внутренний мир героев, через сердце художника. Последний фильм Пудовкина был на переломе времен в советском кино, был выразительнейшим продуктом ускорившегося движения жизни и искусства.

Необычайно важно, что Пудовкин не исчерпался в «Бортникове» — он начал путь к новым открытиям (как и Довженко после «Мичурина»). Нет смысла гадать, какие бы фильмы он ставил в пятидесятые годы и позже. Смерть сразила художника, много пережившего, уже подвластного усталости и возрасту, но сохранявшего уверенную режиссерскую руку, как раз в тот момент, когда он готовился к новому этапу в своем творчестве. Об этом свидетельствуют и литературные работы, написанные незадолго до смерти режиссера и бережно собранные в новом издании его Сочинений.

---

* А Караганов. Всеволод Пудовкин. М., «Искусство», 1973, стр. 227.



Дар соучастия

Борису Чиркову — 75

Борис Чирков лишен так называемой артистической внешности. У него простое, открытое, типично русское лицо, похожее на тысячи других русских лиц, и, может быть еще и поэтому, какой бы образ он ни играл, он всегда и во всем достоверен.

Борис Чирков снялся более чем в шестидесяти фильмах. Сыгранные им герои — представители разных социальных слоев, но его основная тема в искусстве — тема рабочего человека, человека, который идет в ногу со временем, всегда в центре событий, которыми живет страна. Максим, так хорошо знакомый широкому зрителю не только у нас, но и за рубежом, был одним из первых в этой серии образов рабочего человека. В нем ярко воплотились черты национального характера — высокий патриотизм и стойкость духа. И в то же время революционная целеустремленность, одухотворенность идеей сочетаются в нем с народным юмором, озорством и лукавством. Не случайно Г. Козинцев и Л. Трауберг, думая об экранизации прекрасной книги Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле», имели в виду снимать в роли Тиля, вольнолюбивого, стойкого, лукавого духа Фландрии, Бориса Чиркова.

Кстати, Чиркову удаются не только образы героев нашего времени, в которых актер стремится раскрыть становление нового социалистического мировоззрения, но и образы, остро очерченные, характерные, даже сатирические, например, образ Махно («Александр Пархоменко»).

Для меня Борис Чирков был прежде всего одним из любимых артистов нашей ленинградской юности. Когда в концертах филармонии он, Черкасов и Березов исполняли эстрадный номер Пата, Паташона и Чарли Чаплина, им неизменно сопутствовал восторженный успех у зрителей.

Потом, много позже, мы встретились с Борисом Чирковым на съемках фильма «Учитель» режиссера С. Герасимова и фильма «Три встречи», одну из новелл которого делал В. Пудовкин.

Образ Степана Лаутина в фильме «Учитель» — одна из наиболее знаменательных ролей Б. Чиркова. И я благодарна судьбе, что мне довелось встретиться с ним на съемках фильма «Учитель», он не «тянет» роль на себя,

не стремится безраздельно владеть вниманием зрителей, он прекрасный, внимательный и чуткий партнер.

Но главное — он прекрасный человек, а это качество не сыграешь.

Какие же свойства души личность Бориса Чиркова сообщает тем героям, которых он играет на экране и в театре? Что неизменно присутствует во всех его работах и составляет суть его актерского дарования?

Наверное, это тот азарт жизнелюбия, который пронизывает всю его деятельность в искусстве.

Борис Чирков не сторонний наблюдатель, и даже не просто заинтересованный в окружающем его мире человек, он сам соучастник в грандиозном процессе созидания нашего общества. И не только многочисленные официальные звания Бориса Петровича дают мне право так говорить. Проходят годы, на висках появляется седина, но это лишь внешние признаки лет, потому что он молод душой, полон творческой энергии, обладает огромным даром во всем соучаствовать.

И в ролях, в которых он создает образ нашего современника, эти личные качества Б. Чиркова органично сплавляются с качествами его героев, что, видимо, в конечном счете и является причиной такого огромного зрительского успеха, выпавшего на долю этого актера.

В день семидесятипятилетия мне хочется пожелать Борису Петровичу дальнейших творческих успехов на радость нам, его друзьям, на радость зрителям.

Тамара Макарова

Актриса

Фаине Раневской — 80

Почему мне трудно рассказывать о Фаине Георгиевне Раневской? Вероятно, потому, что знаю, как ранима она, как взволновывается, огорчается иногда по самым непостижимым поводам, как-то по-своему толкуя эти поводы. Вот, может быть, и эти первые мои строки тоже придутся ей не по душе, а написаны они, чтоб объяснить робость моих слов о ней, хоть и знает Раневская, как высоко чту ее огромный талант, ее человеческую неповторимость, ее беззаветную одержимость театром, кинематографом, ее жесткую требовательность — требовательность к себе в первую очередь.

Годы связывают нас какими-то особыми, сложными, насыщенными всяческими противоречиями и все же, утверждаю, прекрасными взаимоотношениями. Она и не предполагает, впрочем, а может, сейчас, когда будет читать эти строки, и не поверит, что я часто думаю о ней, о ее трудной жизни, о ее личном одиночестве, иногда сопутствующем большому таланту...

Конечно, она знает, как любит ее зритель. Но не до конца понимает, что и партнеры по театру любят ее, что есть в ней, в ее мощном таланте притягательная, покоряющая сила.

Фаина Георгиевна — личность, индивидуальность, с трудным — и для нее самой прежде всего и для окружающих — характером. Но живет в сердце ее душевная щедрость и от-

крывается она всем нам со сцены неотразимым обаянием. А потом остается благодарным воспоминанием в сердцах ее почитателей, которым нет числа.

В пять часов (а спектакль начинается в семь) Раневская уже в своей гримерной... Первая из всех участников спектакля. Если вы в эти минуты заглянете к ней, вас поразит и встревожит вид этой бесконечно усталой, бледной женщины — в ее лице ни кровинки, руки бессильны, беспомощны, глаза печальны и горестны... — как же она будет играть?! Но когда через некоторое время она выходит на сцену, встреченная аплодисментами, ее будто подменили! Где находит она силы, чтоб стать такой — помолодевшей, задорной, до конца собранной, слитой с ролью, живущей ее интересами, мыслями, волнениями, ритмом?! Это и есть огромный талант! Это и есть одержимость театром!

Но вот спектакль сыгран — она раскланивается с счастливым, добрым лицом, благодарит рукоплескающих зрителей... идет к себе. И в ту же минуту силы покидают ее, с трудом добирается она до своей комнатки, где долго будет разгримировываться и переодеваться. Из-под навазелиненного слоя грима возникает, кажется, еще более бледное и горестное лицо Фаины, еще более беспомощно усталое, чем оно было в пять часов. Вы заходите к ней, и с тревогой и огорчением, почти с ужасом спрашивает она: «Как было сегодня? Я так дурно играла...» Но ведь это же не так! Она была великолепна! И она, как ребенок, радуется: «Правда?! А мне казалось...» Я не помню ни разу, чтобы после спектакля у нашего диалога была бы другая тональность.

Но ведь она же знает, не может не знать — ей подтвердили сейчас это зрители, — как она была прекрасна! И все же... пожалуй, она и верит и не верит в это. Высокая требовательность к себе, желание быть безупречной в роли — пусть на пределе сил, а тут еще сознание, что сил в ней меньше, чем она бы хотела, — рождает в ней искреннее недовольство собой...

Долго отходит она — как бы снимает вместе с гримом естественное, но излишнее сценическое напряжение — и последней из участников спектакля покидает театр...

Фаина — актриса огромного диапазона. Увы! Многие и многие помнят ее, прежде всего, по комедии «Подкидыш» — узнавая ее на улице, радостно улыбаются: «Муля, не нервируй меня...»

Но этой популярностью Фаина не дорожит, пожалуй, такая популярность даже раздражает ее... В самом деле — какая великолепная драматическая актриса играет в роммовской «Мечте», в театре, скажем, в спектаклях «Лисички» или «Васса Железнова» и, наконец, у нас, в Театре им. Моссовета, в спектакле «Дальше — тишина».

Правда, юмор ее всегда пленительно неподделен. Как играет она Глафиру в «Последней жертве»! С великолепным чувством «расейского» говора и с таким проникновением в суть роли, в суть авторской мысли, стиля, какой доступен только настоящему, удивительному художнику.

Бескорыстным художником показала она себя, когда я был вынужден изъять из последнего варианта «Шторма» ее сцену, где она создала образ спекулянтки — она так ярко ее играла, так смешно и так страшно, что становилась почти кульминацией спектакля, но спектакль же наш ставился не о спекулянтах!

Она поняла и, хотя, конечно, не без горечи, согласилась со мной.

Летом на отдыхе она расцветает и тогда рассказывает множество неповторимых парадоксальных историй; но это не анекдоты — это жизнь, увиденная, услышанная и «сыгранная» удивительным художником...

Простите, дорогая Фаина Георгиевна, если чего-то не сказал в этих коротких строках о вас, если что-то сказал не так — но разве о вас расскажешь?!

Вас надо видеть и слышать на экране или на сцене!

И сейчас, в дни юбилея, пусть взволнованная и благодарная радость тех, в чьей памяти вы всегда живете — незабываемо! — войдет в ваше сердце, в ваш дом душевной, дружеской теплотой.

Ю. Завадский

Г. Богемский

Комедия по-итальянски

Эволюция жанра: от комедии нравов к политической комедии

Пожалуй, ни в одном другом жанре итальянского кинематографа не проявляется столь очевидно противоборство двух начал, как в жанре кинокомедии. Одно — извечное желание продюсеров и режиссеров-ремесленников использовать комедию как самый «легкий» жанр в чисто коммерческих целях, не обременяя ни себя, ни зрителей никакими «проблемами» и опираясь при этом на богатый опыт банальности, накопленный буржуазным кино и, в частности, процветавшей в фашистской Италии салонной комедией. Другое — стремление прогрессивных художников вернуть комедию в лоно искусства, пронизать развлекательное кинозрелище гуманными чувствами и идеями, поставить этот жанр, наряду с другими, на службу общим задачам обновления итальянского общества.

Комедия, многократно доказавшая свою жизнеспособность, самый распространенный и любимый зрителем жанр в Италии, так же, как и набирающее силу прогрессивное направление политического кино, причем в условиях политизации общественной и культурной жизни страны, роста политической активности масс, общего сдвига влево, проявившегося на последних выборах, когда за коммунистов и социалистов голосовала почти половина избирателей, все чаще происходит сближение, пересечение этих двух основных линий развития итальянского киноискусства. Более того — итальянская комедия, как мы постараемся показать, постепенно эволюционирует в сторону комедии политической.

В пределах статьи было бы нереально пытаться проследить весь путь развития итальянской комедии за последние тридцать лет — статья неминуемо превратилась бы в обзор, беглый перечень. Остановимся поэтому лишь на некоторых, на наш взгляд, ключевых, моментах той борьбы двух начал, которая с неослабной силой продолжается вот уже третье десятилетие, на некоторых наиболее характерных фильмах (большинство их знакомо советским зрителям) и самых ярких мастерах, работающих в этом жанре.

Попробуем определить некоторые типологические черты современной итальянской кинокомедии, рассматриваемой в процессе ее развития, уловить ее специфические отличия, ее, несомненно, новаторский характер, сам дух того сложного и необычного сплава, сугубо национального и уходящего корнями глубоко в стихию народной жизни, который зрители еще раньше, чем критика, метко окрестили «commedia all' italiana».

Если предпринять попытку подойти к эволюции итальянской комедии, к происходящим в ней внутрижанровым явлениям в плане теоретическом, в частности, рассмотреть ее изменения как морфологическую категорию, то мы убедимся в справедливости исходной позиции, сформулированной М. Каганом *: тогда как категория «род» характеризует модификацию структуры одного вида искусства под влиянием другого, категория «жанр» обозначает модификации структуры вида, вызываемые внутренними причинами. Также применимо к итальянской комедии и суждение о жанре как «из-

* М. Каган. Морфология искусства. Л., 1972.

бирательности художественного творчества». «В реальном творческом процессе,— пишет М. Каган,— художник стоит перед необходимостью более или менее сознательного выбора некой жанровой структуры, которая кажется ему оптимальной для решения данной творческой задачи. И даже в том случае, когда ни одна из существующих в его время жанровых структур художника не устраивает и он отправляется на поиски новой — то ли модифицируя одну из имеющихся, то ли скрещивая два или три известных ему жанра, то ли пытаясь сконструировать нечто совершенно в этом плане небывалое,— даже в этом случае он вынужден осуществить некий акт «жанрового самоопределения». Можно только пожалеть, что этот интересный анализ не распространен на жанровую стихию кино. Думается, что «комедия по-итальянски» могла бы предоставить новый богатый материал для размышлений и теоретических построений.

Неореалистическая комедия

Предвестником неореалистической комедии был поставленный еще в 1942 году гуманный фильм Алессандро Блазетти «Прогулка в облаках» (в советском прокате «Четыре шага в облаках»). Эта лирическая комедия о солидарности простых людей, об их простых и естественных чувствах, согретая истинной любовью к людям, несмотря на свою мягкость и безыскусное простодушие, прозвучала не только диссонансом, но смелым вызовом официальному фашистскому кино, игнорируя и опровергая человеконенавистническую и милитаристскую пропаганду. Она отличалась, как небо от земли, от господствовавших в сфере комедии слащавых лент, показывавших далекую от действительности «роскошную жизнь» и получивших в истории кино ироническое название «фильмов белых телефонов» (кстати, ныне в Италии на волне моды на стиль «ретро» противники прогрессивной социальной комедии пытаются вытащить на свет божий некоторые из этих пошловатых салонных комедий, в частности ленты ловкого конформиста-ремесленника режиссера Маттараццо). Вместе с двумя-тремя фильмами других антифашистски настроенных режиссеров «Прогулка в облаках» еще накануне краха режима Муссолини пробила брешь в фашистском кино, сквозь которую уже маячили перспективы обновления, путь к новому киноискусству сбросившей фашизм Италии,— к неореализму.

Послевоенная итальянская действительность, казалось, мало располагала к смеху и веселью. Мы часто называем неореализм искусством суровым и мужественным. Но хотя его фильмы рассказывали о лишениях еще не успевшей войти в нормальную колею жизни, было бы совсем неверно представлять себе неореалистическое кино как нечто безрадостное, серое и заземленное.

Мастера-неореалисты еще в начале 50-х годов прекрасно понимали необходимость дать народному зрителю также и веселую, жизнерадостную комедию, которая, однако, несла бы в себе тот же идейный и социальный критический, воспитательный заряд, что и серьезные фильмы. Как это ни трудно, они хотели рассказать о социальной несправедливости — нищете, безработице, неустройстве жизни — языком народной комедии. Они хотели, чтобы кинокомедия стала, как говорили старые итальянские комедиографы, «поучительным увеселением».

На помощь молодому кино пришел неаполитанский театр с его демократическими традициями — так в неореализм пришли Тото и Де Филиппо.

Перед нами недавно вышедшая в Италии книга Гоффредо Фофи, озаглавленная «Тото». Это первая работа, посвященная умершему в 1967 году комику, который, как теперь спохватились, по-видимому, мог стать великим. Мог, но не стал, и отчасти из-за небрежения отечественной критики — у нас, в Советском Союзе, он был оценен киноведами еще при жизни, много раньше, чем на родине *, где о нем вспомнили лишь теперь. Вернее, не вспомнили,

---

* Например, в книге Р. Юренева «Смешное на экране», М., 1964 и в сборнике «Комики мирового экрана», М., 1967, в котором Тото посвящена статья автора этих строк.

а заново открыли, особенно молодежь,— об этом свидетельствуют очереди в кинотеатры, где не сходят с экрана старые ленты Тото, серии посвященных ему телепередач, статьи и воспоминания об этом «несбывшемся Чаплине».

Лишь теперь стало понятно, что смерть Тото означала для итальянского кино не только утрату талантливого комика, трагедия которого была в том, что дар его нещадно эксплуатировали ремесленники, но и утрату тех хрупких, порой невидимых нитей, которые связывают современный итальянский комедийный кинематограф с традициями комедии дель арте — уходящей корнями в глубокое прошлое народной комедии масок.

На худом, изможденном лице Тото с большим горбатым носом, тонкими губами, тяжелым, деформированным подбородком и темными, печальными глазами — лице, столь хорошо знакомом миллионам зрителей,— словно застыло выражение вековечного голода, какой-то потусторонней отрешенности. Это лицо — типичная маска неаполитанского люмпена, унаследовавшего многие черты и лацци традиционного Пульчинеллы. Путем упорной тренировки Тото достиг автономии движений всех частей тела— его руки, ноги, глаза, голова существовали как бы независимо друг от друга, участвуя в какой-то сюрреалистической, абсурдной симфонии жестов. Он ходил, словно на шарнирах, он весь то дергался, как деревянная кукла (его коронным номером был танец марионетки и песенка «Мы все марионетки, только без ниточек...»), то вдруг застывал в самой нелепой позе. Долгие годы на эстрадной сцене и на экране Тото был мастером эксцентриады и пародии.

Джино Черви и Адриана Бенетти в фильме «Прогулка в облаках», режиссер Блазетти

Его творчество было теснейше связано с народным бытом, обычаями, диалектами и фольклором...

Но по-настоящему проявить себя этому комику довелось лишь несколько раз, хотя снялся он больше, чем в сотне фильмов. Две картины, по праву считающиеся высшими достижениями Тото, хорошо знакомы советскому зрителю: это «Неаполь — город миллионеров» (1950) и «Полицейские и воры» (1951). Встреча талантливого актера с неореализмом была неизбежна.

В образах, создаваемых Тото, под эксцентрической манерой игры, под острой гротескностью всегда ощущался глубоко народный и человечный характер. Персонажи его — фатальные неудачники, люди фантастических профессий, бедняки, сохраняющие во всех переделках благородство души, достоинство, огромный запас жизненных сил,— импонировали народному зрителю. Они были традиционны для Италии, словно впитали дух неаполитанской и римской бедноты, ее поразительное умение приспосабливаться к любым условиям существования, они отражали ее естественную защитную реакцию на несправедливость окружающего мира.

Персонаж, воплощенный Тото в комедии «Полицейские и воры» режиссеров Стено и Моничелли, имел такой успех, что шесть лет спустя его возродил в своей комедии «Закон есть закон» французский режиссер Кристиан-Жак.

Особенно плодотворным было короткое содружество Тото с выдающимся неаполитанским драматургом, режиссером и актером Эдуардо Де Филиппо. Общность народных традиций и театрального опыта позволила слиться их талантам. Кто мог рассказать о послевоенном Неаполе, его людях и бедах лучше двух неаполитанцев — Тото и Эдуардо?

Фильмы «Неаполь — город миллионеров» и «Полицейские и воры» ознаменовали рождение нового жанра неореалистической комедии. Однако последующие встречи Тото с режиссерами-неореалистами, увы, были очень редки. Его талант продолжали эксплуатировать варварски, хищнически в десятках лент-однодневок, порой довольно остроумных, но чаще пошловатых — в фильмах-фарсах, музыкальных ревю, пародиях, главная цель которых — во что бы то ни стало заставить зрителя смеяться. И публика действительно надрывала животики, глядя на злоключения незадачливого Тото—Тарзана, Тото—Лоуренса Аравийского, Тото—Антония — возлюбленного Клеопатры, Тото-тореадора, Тото-пожарного, Тото-детектива, Тото-космонавта, Тото-священника, Тото, игравшего старую даму или даже пять разных мужских и женских ролей зараз в одном фильме...

Машина коммерческого кинематографа безжалостно перемолола дарование Тото — мы видели его в последний раз — полуслепого, больного — в маленькой роли в комедии «Операция св. Януарий». И только потом большие режиссеры спохватились, что не успели поставить фильм с итальянским Чаплином...

Если одни режиссеры-неореалисты взяли в союзники народную комедию масок, то другие искали иные пути. Витторио Де Сика в содружестве с писателем-сатириком Чезаре Дзаваттини, в многообразном творчестве которого звучали подчас и сюрреалистические и фантастические мотивы, поставил две комедии-притчи, современные социальные сказки — «Чудо в Милане» (1951) и «Страшный суд» (1961). Эта интересная разновидность жанра комедии, к сожалению, не получила в Италии дальнейшего развития, не будучи поддержана ни критикой, ни продюсерами (единственное исключение — фильм Уго Грегоретти «Омикрон», о котором мы писали в другой связи *). Но по драматургическому материалу, новизне режиссуры, по своему острому социальному звучанию комедия «Чудо в Милане» — чрезвычайно яркое и своеобразное явление в истории не только итальянской, но и мировой комедии.

Герой фильма — юноша Тото (играл его непрофессиональный актер Голизано), наделенный активной добротой, способной творить чудеса, в чем ему помогает волшебная голубка. Он не только выполняет все желания бедняков-бездомных, но и наносит поражение богачам, пытающимся при помощи солдат прогнать

* «Искусство кино», 1975, № 10.

Тото и Альдо Фабриции в фильме «Полицейские и воры», режиссеры Стено и Моничелли

их из поселка, на земле которого найдена нефть (фильм был пророческим — действительно, через десяток лет в Италии впервые обнаружили нефть!). Сатирические образы наглого богача Мобби, вывешивающего за окно в качестве барометра своего служащего и держащего во дворце корову, чтоб у его детей всегда было молоко, его сподручного — предателя Раппи — были созданы под несомненным влиянием советской комедии 20-х годов. Эта социальная притча до того напугала власти, что фильм подвергся преследованиям — уж слишком его герои-бездомные напоминали миланских «барбони» («бородачей»), ютящихся на окраинах в бидонвиллях, а голубка Тото — смелого голубя мира Пикассо... Анализируя финал фильма, в котором бедняки под водительством добряка Тото улетают, оседлав метлы, в страну, где слова «добрый день» действительно означают добрый день, кинокритики некоторых правых газет на полном серьезе писали, что они держат путь в Советский Союз, и весь фильм является неприкрытой красной пропагандой... Остается только пожалеть, что эта остроумная антибуржуазная киносказка в свое время не демонстрировалась у нас, а составившая ее сценарий сатирическая повесть Дзаваттини «Добряк Тото» до сих пор неизвестна нашему читателю.

●

Некоторые режиссеры пошли более простым путем, пользуясь традиционными средствами. Из мастеров-неореалистов, с самого начала специализировавшихся в жанре комедии, следует назвать Луиджи Дзампу. Уже в конце 40-х — начале 50-х годов он поставил несколько реалистических бытовых комедий, проникнутых са-

тирическим духом. Любопытно отметить, что его фильм «Трудные годы» — экранизация знакомой советскому читателю повести писателя-сатирика Витальяно Бранкати «Старик в сапогах» — не был правильно понят даже левой кинокритикой, и понадобилась реплика Пальмиро Тольятти на страницах еженедельника ИКП «Ринашита», чтобы эта комедия заняла заслуженное ею место в ряду антифашистских лент неореализма.

Не было единодушия и в оценках попытки Джузеппе Де Сантиса создать жизнерадостную народную комедию из крестьянской жизни — первый цветной фильм неореалистов «Дни любви» (1953). Эта бесхитростная жизненная история о современных деревенских Ромео и Джульетте, которых играли молодой Марчелло Мастроянни и совсем юная Марина Влади, понравилась массовому зрителю и вполне соответствовала задачам неореалистической комедии.

Бедные, но красивые

Вслед за «Днями любви» были поставлены ставшие популярными кинокомедии «Хлеб, любовь и фантазия» (режиссер Л. Коменчини) и «Два гроша надежды» (режиссер Р. Кастеллани). Но с них-то и началась девальвация этого привлекательного жанра народной комедии, его вырождение: бедняки-крестьяне на глазах стали превращаться в опереточных пейзан, и, хотя неореалистический антураж сохранялся, социальный заряд постепенно выхолащивался. В этих и последующих за ними десятках «комедий из народной жизни» уже не было серьезности посыла, подлинной любви и уважения к простым людям, бушевали «южные страсти» в духе нелучших образцов литературы веризма конца прошлого века (вспомним хотя бы неистовых героинь этих фильмов — Кармелу и Берсальеру). Словом, начался период так называемого «розового» или «фольклорно-эротического» неореализма, которым идейные противники неореалистического искусства и коммерсанты-ремесленники хотели заменить это удушенное ими подлинно народное, демократическое направление.

Но стоит ли, возразят нам, спустя столько лет нападать на фильмы, казавшиеся такими жизнерадостными и разыгранные с такой опереточной легкостью? Вероятно, все же стоит, ибо объективно, например, картина «Хлеб, любовь и фантазия» явилась вехой, поворотом — именно с нее начался процесс коммерциализации итальянской комедии. Для Италии середины 50-х годов эта вызывавшая веселый смех лента была далеко не так смешна и наивна. Те самые карабинеры, которые стреляли в занимавших помещичьи земли крестьян, показаны здесь этакими симпатичными, робкими увальнями, а их командир — старшина (его играл обаятельный Де Сика) — неотразимым стареющим донжуаном. Крестьяне же — нищие и голодные — оглуплены и довольны своей судьбой. Единственный разумный человек, это, пожалуй, приходской священник...

«— Что ты ешь? — спрашивает у старика, держащего в руке корку хлеба, добряк-старшина.

— Хлеб, старшина.

— А с чем у тебя бутерброд?

— С фантазией, старшина».

Вот в чем и заключался фокус: селение, полуразрушенное войной и землетрясением, живет на экране под лозунгом: «Хлеб, любовь и фантазия», нищета скрашивается капелькой фантазии и не столько любви, сколько секса.

Несколько лет назад в Италии показали эту комедию по телевидению и вновь вокруг нее вспыхнула полемика. В связи с этим ее «вторым рождением» Альдо Де Яко вспоминает, как вместе с другим итальянским писателем — Луиджи Инкоронато — впервые смотрели фильм и уже тогда они почувствовали в нем угрозу для прогрессивного киноискусства:

«Мы уже кое-что знали об этой комедии и шли смотреть ее так, как шпионят за врагом, желая определить, насколько велики его силы... Мы были в отчаянии... Все было приглажено, искажено, подделано, кроено-перекроено, чтобы обмануть зрителя... От заряда ярости и мятежа, содержавшегося в итальянском неореализме... абсолютно не осталось и следа... Выйдя из кино, Инкоронато несколько раз повторил: «Ну вот, это поворот... Нас убили, зарезали».

Пошловатые псевдонеореалистические комедии середины 50-х годов из серий «Хлеб, любовь и...» и «Бедные, но красивые» были предвестниками наступления буржуазной «маскультуры» в Италии. Но подробнее этого вопроса мы уже касались *.

Едва родившаяся неореалистическая комедия пала первой жертвой общего кризиса неореализма. Она была непоправимо скомпрометирована, чему немало способствовала ловкая политика правительственных киноорганизаций, которые объявили правдиво рисующие тяжесть жизни неореалистические фильмы вроде «Умберто Д.» «пессимистическими», а на щит подняли «оптимистические» «розовые комедии», утешавшие бедняков любовью, фантазией и сулившие им два гроша надежды.

Оружием смеха

В те особенно трудные для прогрессивного кино Италии годы, когда на экране, казалось, возобладали откровенная пошлость или же щемящая тоска по недостижимости человеческого взаимопонимания, проявилась удивительная жизнеспособность сатирической бытовой комедии. Наряду с немногочисленными лентами, в условиях цензурных преследований и финансовых трудностей мужественно продолжавших развивать антифашистскую тему, сатирическая комедия, по существу, выступила как хранительница национальной и демократической традиции неореализма. Не будет преувеличением сказать, что в 60-е годы преимущественно именно этот «меньшой» жанр представлял — пусть идя порой на компромиссы — конкретно-критическое начало в итальянском кино.

Комедия не боялась браться за самую ответственную проблематику. Рядом с такими драматическими фильмами, как «Генерал Делла Ровере», «Долгая ночь 1943 года», «Они шли на Восток», мы находим антивоенные и антифашистские комедии «Все по домам», «Поход на Рим», «Инспектор инкогнито», подвергавшие осмеянию черное двадцатилетие фашизма.

Но, конечно, главной сферой сатирической комедии была современность и главной ее мишенью — итальянское «экономическое чудо» и порожденное им общество потребления. Для каждого исторического периода, видимо, имеются свои наиболее соответствующие ему художественные жанры. Для обличения итальянского общества потребления — не только бездушного и бездуховного, но и уродливого, мелкого — как нельзя лучше подходила сатирическая комедия. Высокая трагедия фильмов Висконти, Антониони, Феллини далеко не всегда подходила для того, чтобы показать, что творится за пышным фасадом экономического чуда — едкая ирония или грубоватая насмешка непритязательных, доходчивых комедий тут, пожалуй, были порой. даже уместнее, конкретнее, оперативнее.

Сразу скажем: далеко не все они были разящей сатирой, большинство ограничивалось морализированием. Но свое дело оздоровления — если не основ общества, то хотя бы его нравов — сатирическая комедия делала: гибкая, порой излишне склонная к компромиссам, и вместе с тем, злая, едкая, горькая, иногда циничная, она выступала и как порождение, и как критическое зеркало общества эпохи экономического бума. Она полюбилась публике и ей сходило с рук то, что наверняка не позволили бы другим, более «серьезным» жанрам.

Эти комедии затрагивали животрепещущие морально-этические проблемы. Они высмеивали гонку за деньгами или положением, лицемерие, приспособленчество, продажность и другие пороки, присущие буржуазному обществу, но ставшие особенно наглыми в эпоху «экономического чуда». Они обличали косность провинциальных нравов, в частности, на отсталом Юге страны, предрассудки, обветшалость многих законов и обычаев. Сатирическая комедия не побоялась даже вторгнуться в такую исконную сферу «серьезного» кинематографа, как обличение преступной деятельности мафии (например, комедия А. Латтуады «Человек мафии» с участием Сорди, 1962).

Изнанку искусственного процветания, основанного на безудержной спекуляции, продемонстрировал Витторио Де Сика в одном из са-

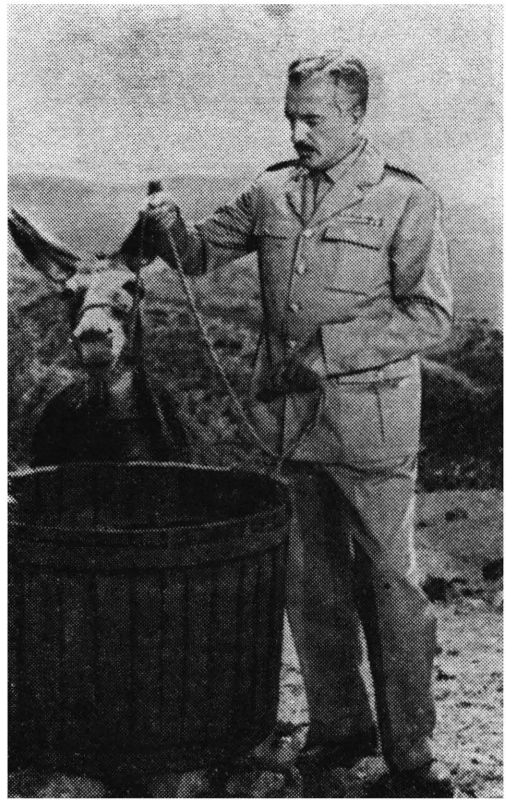
* Сб. «Мифы и реальность», вып. III. М., 1972 (статья «Кинематограф «общества потребления»).

мых характерных произведений этого жанра — фильме «Бум». Любопытна история создания этой картины, которую с полным правом можно назвать трагикомедией. Сюжет ее предложил Чезаре Дзаваттини, еще много лет до того, прочитав заметку о рабочем, который, чтобы прокормить семью, продавал... свой глаз. Но тогда не нашлось продюсера, который рискнул бы финансировать такой фильм, не было надежды преодолеть и цензурные рогатки, и уже написанный сценарий остался на бумаге (его перевод был некогда напечатан у нас под названием «Продам глаз»). В 1959 году Дзаваттини описал все свои мытарства с созданием этого сценария в пьесе «Как создается киносценарий», с успехом шедшей на сценах итальянских театров. В ней он высмеял продюсера и цензора, стоящих за спиной итальянского кинодраматурга подобно двум ангелам-хранителям и подсказывающих ему угодное им решение темы, да и самих кинематографистов, насилующих из-за трусливой «самоцензуры» и ради заработка свою совесть и талант.

Спустя чуть ли не десять лет, в 1962 году, Дзаваттини и Де Сика все же сумели осуществить свой замысел. Но среда и герой за эти годы трансформировались так же сильно, как сама итальянская действительность. Изменился и жанр фильма, превратившись из социальной трагедии в сатирическую комедию, прежней осталась только ситуация — человек вынужден продать глаз... Герой фильма — уже не безработный, а мелкий делец — типичное порождение итальянского бума. На примере незадачливого Альберти (Альберто Сорди), который, закрутившись в вихре векселей и окончательно обанкротившись, вынужден продать богачу Баузетти собственный глаз, режиссер и сценарист показали истинное лицо пресловутого «экономического чуда», покоящегося на столь же зыбкой основе, как и процветание бедняги Альберти.

Не менее зло и остроумно высмеивали миф о «процветании» и такие комедии, как «Учитель из Виджевано», поставленная по одноименной повести Мастронарди тогда еще молодым режиссером Элио Петри (школьного учителя, тщетно пытающегося стать «предпринимателем», также играл Сорди), или фильм Карло Лидзани «Горькая жизнь», в основу которого положено другое литературное произведение — сатирический роман писателя Бьянчарди. В фильме Лидзани рассказывалась история молодого человека, приезжающего из провинции в столицу «экономического чуда» — промышленный и богатый Милан — с намерением взорвать небоскреб правления монополии «Монтекатини», символ социальной несправедливости и угнетения. Но «сладкая жизнь» настолько захватывает юного анархиста, что он постепенно забывает о своем намерении и даже посту-

Витторио Де Сика в фильме «Хлеб, любовь и фантазия», режиссер Коменчини



пает на службу в ту самую монополию, против которой хотел бороться. Он превращается в типичного интеллигента-приспособленца, винтик громадной машины «экономического чуда», за фасадом которого скрываются извечные социальные конфликты.

В этом жанре плодотворно работала и продолжает работать целая плеяда режиссеров, большинство которых нам хорошо знакомо по фильмам неореализма, и это не случайно: осуществляется не только связь времен, но и определенная преемственность традиции. Это недавно умершие Витторио Де Сика, с первых шагов своей долгой карьеры режиссера и актера всегда тяготевший к комедии, и Пьетро Джерми, смело менявший жанры и творческую манеру; это Марио Моничелли, Альберто Латтуада, Луиджи Дзампа, Луиджи Коменчини, Карло Лидзани, а из более молодых — Элио Петри, Нанни Лой, Дино Ризи, Этторе Скола.

Что же касается актеров, то здесь сатирическая комедия раскрыла новые стороны дарования у таких уже утвердившихся и многоплановых мастеров, как София Лорен, Марчелло Мастроянни, Стефания Сандрелли, и выдвинула таких, словно специально для нее созданных, как Альберто Сорди, Витторио Гассман, Уго Тоньяцци и Нино Манфреди.

Джина Лоллобриджида и Витторио Де Сика в фильме «Хлеб, любовь и фантазия», режиссер Коменчини

Формирование стиля

За полтора-два десятка лет своего развития итальянская сатирическая социально-бытовая комедия выработала ряд своеобразных черт.

Она успешно опровергла несостоятельное разделение жанров на высокие и низкие, большие и малые, приучив критиков рассматривать каждый фильм конкретно: ведь в жанре, к которому многие относились снисходительно, свысока, считая его второстепенным, по-новому проявили себя многие выдающиеся мастера. Всем стали совершенно очевидны широкие возможности «комедии нравов» — прогрессивное искусство получило чрезвычайно гибкое и, главное, очень доходчивое средство воздействия в борьбе против пороков, предрассудков, отсталости итальянского общества.

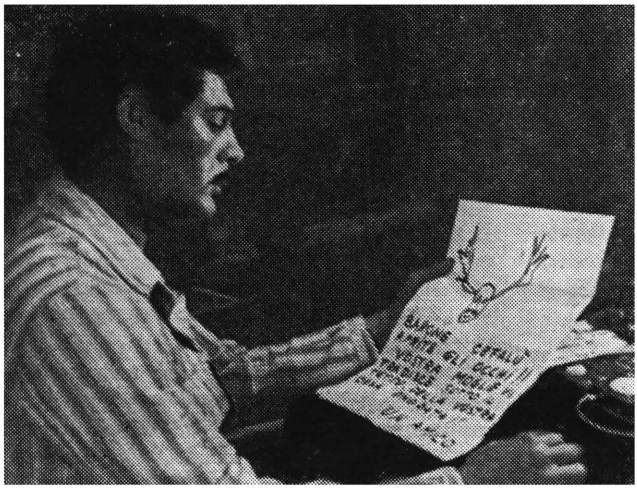
Итальянская комедия показала себя именно «комедией по-итальянски» — она носила специфические национальные черты и имела мало общего со своими зарубежными сестрами по жанру. Она подлинно народна, в основе своей неизменно жизнерадостна, проста, даже, может, грубовата, в отличие, например, от того усложненного типа комедий, который американцы называют «sophisticated comedy», или от построенной на абсурде и заумном юморе английской комедии, или от рафинированных, но в основе своей чаще всего банальных французских комедийных лент.

Итальянская комедия формировала свой стиль и манеру мучительно и далеко не всегда последовательно — этому мешала вся структура коммерциализированного итальянского кино, но она неуклонно шла к тому, чтобы быть прежде всего именно комедией нравов, зеркалом, причудливо преломляющим окружающую социальную действительность.

В отличие от американской кинокомедии, итальянская не обладает ни давними традициями, ни школой больших комиков, ни прекрасно организованными службами сценаристов и гэгменов. Но она всегда старалась не отрываться от жизни, от реальных условий своей страны. Она черпает свои темы и сюжеты из самой гущи современной жизни, ее проблематика — та же, что волнует общественное сознание. Между итальянской комедией нравов и итальянской действительностью существует связь не только неразрывная, но и обратная: возникнув из конкретных проблем жизни, эти фильмы оказывают определенное воздействие на разрешение этих проблем. Красноречивый тому пример мы видели: фильм Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» — лента, по существу, типично политическая.

Сатирическая бытовая комедия, носившая в большей или меньшей степени социальную окраску, затрагивала широкий спектр морально-этических вопросов. Не отставая от «серьезного» кино, комедия смело переходила от чисто итальянских проблем — таких, как обличение клерикального обскурантизма или же преступлений сицилийской мафии, — к проблематике более широкой, обладающей общечеловеческим звучанием — например, к проблемам семьи и брака в современом буржуазном обществе. Однако при этом неизменно сохранялись национальные черты итальянской комедии: подлинно народный общий дух фильма, ставший одной из особенностей «итальянского» стиля еще со времен неореализма, и другая типичная особенность — характерное тяготение к трагическому. Итальянская трагикомедия — это постоянное балансирование на грани между веселым смехом и грустной иронией, если не горечью, между жизнерадостным, развлекательным зрелищем и разящей, едкой сатирой.

«Комедия по-итальянски» — не только трагикомедия, но порой и гротеск, и фарс, и все, что угодно, это некий внешне простой, но внутренне сложный, гибридный жанр. Его мастера часто прибегают к смелым сопоставлениям и неожиданным контрастам, порой приводящим зрителя в смущение, но не оставляющим его равнодушным. Нередко зрителю показывают необычные для комедийных фильмов факты жестокой действительности, взятые из самой гущи жизни, но деформированные в зеркале гротеска. Ложь, лицемерие, эгоизм, жестокость подвергаются осмеянию яростному и безжалостному. Комедия отбросила привычно веселый тон, не перестав быть комедией. Смех в зале чаще всего вызывают остроумные, едкие реплики диалога, и этот смех несколько маски-



Марчелло Мастроянни в фильме «Развод по-итальянски», режиссер Джерми

рует жестокость обличения. Но так же неожиданно, как вспыхивает, смех в зале внезапно затухает перед зрелищем новых, ошарашивающих зрителя картин человеческого горя, невеселых ситуаций подлинной жизни.

Такие фильмы, как «Развод по-итальянски» Джерми, «Бум» Де Сика, «Журналист из Рима» Ризи, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Петри, разрушили границы традиционной комедии, а заодно и наши привычные представления. Жанр комедии, став гибридным, обогатился многими новыми элементами, вобрав реалии политической и социальной действительности, причем преобладающую роль стали играть острая сатира, гротеск, фантастика.

Иной стала сама природа смеха — это смех горький и веселый одновременно и чаще всего — безжалостный. Зритель знает, что это смех не ради смеха, что режиссер при помощи смеха лишь помогает проглотить горькую пилюлю житейской правды, и зритель принимает предложенные ему правила игры. Смех зрителя «комедии по-итальянски» подобен смеху, который вызывает удачная карикатура. Вместо прежнего смеха над буффонадой, трюками, невероятными приключениями — смех над «находками» режиссера и авторов диалога. Зритель смеется над прозрачными намеками на свои собственные недостатки, ошибки, пороки. Быть может, в этом смехе порой не хватает непосредственности, это не веселый, заразительный смех, а рассудочный, осознанный, подчас самокритический.

Критика ведется новыми средствами. Осмеянию подвергаются самые серьезные «объекты», человеческие драмы превращаются в забавные фарсы, а фарсы — в подлинные драмы, самые жестокие и печальные сюжеты оборачиваются развлекательным фейерверком... В комедиях по-итальянски уже стали привычными сцены и смерти, и похорон, звуки траурного марша. Соблазненную и покинутую Аньезе мучают страшные, под стать феллиниевским, кошмары, разудалый Серафино, подобно шекспировскому могильщику, отпускает соленые шуточки на могиле горячо любимой тетушки Джезуины, Лулу Масса смешит зрителей в сцене посещения сумасшедшего дома, окруженный жутковатыми всамделишными сумасшедшими, а стоящий вне подозрений полицейский чин перерезает горло своей приятельнице.

Социальная критика и критика нравов ведутся не в виде открытой полемики, авторы фильмов не декларируют и не поучают, а лишь показывают те или иные общественно значи-

мые проблемы под новым, неожиданным, часто парадоксальным углом зрения.

Зритель постоянно находится в напряжении: он не знает, чего ему ждать, на какую волну настроиться, ожидает очередного «подвоха» со стороны режиссера. Фильм развивается в подвижном равновесии между внешне простым и понятным реалистическим бытовым повествованием и приглашением поразмыслить над драматической, острой проблематикой, излагаемой сложным языком аллюзий, ассоциаций, парадоксов.

Фильмы эти, построенные согласно определенной схеме и технике, несомненно, обладают силой непосредственного воздействия на зрителя — они его смешат и одновременно ужасают, заставляя крепко задуматься. В этом смысле их авторы следуют правилу одного из героев итальянского фольклора шутника Бертольдо, который, весело смеясь, изрекал самые горькие истины.

Наследник короля смеха

Так же, как «комедия по-итальянски» ассоциируется с эпохой расцвета общества потребления, она ассоциируется с именами нескольких режиссеров и актеров, которым обязана своей популярностью и утверждением как жанра. Назовем лишь тех, чей творческий вклад явился решающим. Это, на наш взгляд, из режиссеров — Витторио Де Сика и Пьетро Джерми, а из актеров — Альберто Сорди и дуэт София Лорен—Марчелло Мастроянни.

Начнем с Сорди. В самом деле, вся жизнь этого неутомимого актера (а ныне и режиссера) неразрывными узами связана с историей итальянской комедии — за двадцать последних лет он снялся более чем в сотне фильмов. Но дело не только в огромном числе комедий, в которых он сыграл. Как бы ни относиться к этому комику, одни названия фильмов с его участием свидетельствуют о том значительном вкладе, который он внес в развитие не только жанра сатирической комедии, но всей истории итальянского кино: «Белый шейх» и «Маменькины сынки», «Большая война» и «Поход на Рим», «Бум» и «Журналист из Рима», «Все по домам» и «Страшный суд»*. Не только по закону престолонаследия, но по закону справедливости, Альберто Сорди — ныне комик «номер один» итальянского экрана, полновластный преемник короля смеха Тото.

Слава пришла к Сорди с некоторой задержкой — дело было не в актере, который давно уже достаточно созрел для крупных ролей, а в эпохе. Для честных, мужественных героев неореалистических лент Сорди с его ироническим талантом не подходил. Однако в конце 50-х — начале 60-х годов социальные конфликты в Италии трансформировались вместе с изменением материальных условий жизни, а социальное неравенство и бесправие были упрятаны за фасад искусственного процветания. И стоило сатирической комедии выдвинуться на первый план, как Сорди по праву занял в этом жанре главенствующее положение как создатель карикатурных портретов «героев нашего времени».

Персонаж, который в различных вариантах воплощает в своих фильмах Сорди, — это негативный герой, обладающий многими характерными чертами итальянцев — представителей того поколения, к которому принадлежит сам актер.

Сорди создал целую галерею портретов своих современников, иногда не очень-то приятных, но всегда жизненно достоверных. Это социально точно очерченные, типичные фигуры современного Рима — не пролетарского, не подлинно народного, как в фильмах неореалистов, а мелкобуржуазного, католического, лицемерного, жадного, приспособленческого. Это сложные характеры — патетически жалкие и смешные — в духе героев «Римских рассказов» Альберто Моравиа.

По существу своему единый во всех ипостасях персонаж Сорди вызывает противоречивые чувства у итальянцев. Пусть он многим несимпатичен, но он всем понятен и близок. Зрители словно смотрятся в зеркало и видят там себя, а кому приятно узнавать свои пороки и недостатки?! Герой Сорди почти всегда вечный

* Об этом актере см. книгу Грации Ливи «Альберто Сорди», М., 1971.

неудачник, он нагловат, напорист, лицемерен, порой циничен, труслив, легкомыслен, нередко откровенно жалок, но вместе с тем — он сентиментален, беззащитен, добр и нежен, искренен, неожиданно способен на сильные чувства и самоотверженные поступки. Он жизнелюбив и жизнестоек, а это одно из качеств итальянского национального характера.

Пусть герои Сорди иногда даже раздражают зрителя, но они заставляют его смеяться. Задача комика выявить и сатирически показать нравственное уродство, приспособленчество, легкомыслие своих ближних и сделать это так, чтобы они сами над собой смеялись, — задача не из легких и не из благодарных. Ведь публика привыкла к комедийным актерам, внушающим с первого взгляда симпатию и сочувствие — так было и с Тото. А образ «отрицательного героя», созданный Сорди в его «комедиях нравов», — это образ критический (может быть, точнее, даже «самокритический»), обличительный и, по выражению Ливи, должен воздействовать на зрителей подобно «катарсису наоборот»...

Однако сатира Сорди при всей своей искренности — это критика буржуазного мира «изнутри». Осмеивая бездуховность, мещанство, лицемерие буржуазной жизни, он это делает еще не с осознанных социальных или политических позиций борца, а чаще с позиций морализатора.

Лучшими ролями Сорди, пожалуй, остаются роли в «Буме» и в фильме «Все по домам» Коменчини. В финале этого фильма, пожалуй, единственный раз за всю актерскую карьеру Сорди, мы видим его героя — лейтенанта Инноченци, совершающего героический поступок. Сорди показывает характер этого трусоватого лейтенантика в движении, в развитии: увидев страдания, которые принесла людям война, он меняется на глазах. Он обретает человеческое достоинство, в его душе пробуждается патриотизм. Под пулями он бросается на выручку товарищу, а потом сам ложится за пулемет, сражаясь вместе с восставшими неаполитанцами против своих вчерашних «союзников» — гитлеровских оккупантов.

Эта роль раскрыла новые возможности талантливого актера. Все чаще Сорди начали привлекать образы, характеры, ситуации, требующие уже не только комедийного мастерства, но и драматического, если не трагического накала. В некоторых недавних лентах Сорди трагическое начало уже явно преобладает над комическим. В фильме «Арестованный в ожидании суда» режиссера Н. Лоя Сорди играет итальянского эмигранта, возвращающегося после двадцати лет работы в Швеции на родину, чтобы провести там с семьей короткий отпуск. На границе его арестовывают, ошибочно приняв за виновника преступления, и начинают пересылать из тюрьмы в тюрьму — так он пересекает всю Италию с севера на юг. В конце концов его с извинением выпускают, но это уже не тот жизнерадостный человек, оптимист, полный радужных планов на будущее. Тяжелые психические травмы не прошли бесследно — в нем что-то надломилось... Больной и разбитый, со вздохом облегчения он покидает вновь так негостеприимно встретившую его Италию...

Фильм «Красивый порядочный итальянец эмигрант в Австралии хотел бы жениться на впервые вступающей в брак соотечественнице» (режиссер Л. Дзампа), несмотря на забавность ситуаций, тоже в основе своей трагичен: на объявление, сделанное в газете жалким неудачником-бедняком, откликается не невинная девушка, о которой он мечтал, а прошедшая огонь, воду и медные трубы проститутка, решившая начать новую жизнь...

В этих лентах Сорди, как и в своих прежних лучших ролях, порой подымается до высот подлинной трагедии. В его игре повседневно-бытовое сливается с возвышенным, смешное — с трагическим, причем передает он и то и другое с поистине впечатляющей простотой и непосредственностью. О последнем фильме Сорди мы еще скажем.

Поучать, забавляя

Другая фигура в итальянском кино, чье имя неразрывно связано с сатирической комедией,— это недавно умерший режиссер Пьетро Джерми. Мы не будем здесь касаться многогранного творчества этого художника в целом — это предмет отдельного исследования.

Один из зачинателей неореализма, смело изменив стиль и манеру, он по-новому раскрыл свое дарование в жанре комедии. Он словно заново обрел себя как сатирик, найдя призвание в беспощадном обличении косности, предрассудков, отсталости.

Трудно переоценить значение его «Развода по-итальянски», который мы уже называли, как для упрочения жанра итальянской комедии нравов, так и для дела борьбы прогрессивных сил Италии за изменение законодательства о браке. Этот фильм — редкий, если не единственный пример прямого — и успешного — вмешательства киноискусства в общественную и политическую жизнь. Дело было не только в том, что итальянцы требовали введения развода, но и в том, что долгая кампания прогрессивных сил увенчалась успехом, что потерпели поражение в принципиальном для них вопросе силы клерикального обскурантизма. Для такой католической страны, как Италия, где законом не был предусмотрен развод, где два миллиона супружеских пар не состоят в законном браке, ибо не добились развода с прежними мужьями и женами, — выход этого смелого фильма был подобен взрыву бомбы. «Развод по-итальянски», его обсуждения в печати и на массовых митингах явились действенным вкладом в борьбу прогрессивных сил за обновление всей итальянской жизни. Кстати сказать, проблема эта не теряет актуальности, являясь частью политической борьбы: консервативные силы настояли на проведении референдума с целью отменить развод, якобы не соответствующий итальянским семейным нравам, и вторично потерпели поражение. Поэтому настойчивый интерес к проблемам семьи и брака у Джерми вполне оправдан — он по-разному варьировал эту тему в фильмах, которые можно рассматривать как продолжение «Развода» — от «Аморального» до последнего «Альфредо, Альфредо».

Фильмы Джерми из этой серии — трагикомедии, остросоциальные и подлинно народные. Неожиданным было не только обращение Джерми к сатире и создание им собственного, самобытного стиля — резкого, парадоксального, в котором чувство горечи, едкая ирония художника подчас берут верх над сочувствием к людям (заметим, что без сатирических комедий Джерми сегодня не было бы фильмов Элио Петри). Неожиданным явилось и то, что в «Разводе» новой гранью засверкало и дарование Марчелло Мастроянни.

Конечно, у Мастроянни имелся богатый опыт участия в комедийных фильмах — на заре карьеры он создал персонаж забавного увальня, недалекого, но обаятельного простого парня, и этот персонаж кочевал из комедии в комедию — от «Дней любви» Де Сантиса до «Девушек с площади Испании» Эммера. Но к моменту создания «Развода» у Марчелло за плечами был опыт главных ролей в «Ночи» и «Сладкой жизни», и имя его пользовалось мировой славой. Нужна была смелость, чтобы после образов рафинированных интеллигентов у Антониони и Феллини решиться на создание совершенно нового для себя сатирического персонажа, да еще в стране, давшей таких комедийных актеров, как Тото и Сорди.

Куда девалось открытое, славное лицо Марчелло, столь хорошо знакомое миллионам зрителей во всем мире? С экрана смотрела совершенно другая физиономия, — причем перевоплощение в южноитальянского захолустного барона дона Фердинандо Чефалу (для близких просто Фефе) было достигнуто без всякого грима. Тусклый, остекленелый взгляд, неподвижно застывшая маска, лишь изредка искажавшаяся неприятным причмокиванием, напомаженные волосы под сеткой, разительный контраст между потным, волосатым дезабилье дома и чопорной вылощенностью на людях, и единственная живописная деталь — длинный мундштук, который дон Фефе держал с провинциальной манерностью...

Мастроянни говорил, что ему немало помогло при работе над этим образом чтение «Обломова». Но его сицилийский Обломов куда страшнее — от ленивой неги он мгновенно переходит к действию, душащая Фефе злоба делает его гротесково изобретательным (вспомним хотя бы, какими садистскими способами он мечтает избавиться от опостылевшей супруги — то варит из нее мыло, то закапывает по горло в песок, то отправляет одну-одинешеньку на ракете в космос).

Злой портрет был так точен, что вызвал возмущение сотен южноитальянских фефе. Эти баронч ики вызывали и режиссера и актера на дуэль, грозили им расправой в анонимных письмах, столь похожих на те призывавшие к мести анонимки, что получал в фильме Фердинандо Чефалу.

На наш взгляд, «Развод» — поистине классический образец «комедии по-итальянски», в котором, как в фокусе, сошлись все черты и приметы этого жанра. И сквозь горький, едкий юмор комедий Джерми, так же, как и комедий с Сорди, не громко, не навязчиво, но с завидным постоянством, упорством пробиваются дидактические, морализаторские нотки: тот поучительный мотив, что звучал в комедии дель арте, которая видела свою цель в том, чтобы «приносить пользу, забавляя».

Кто зажигает звезды?

Если Сорди — актер, сохраняющий свой персонаж почти неизменным у всех режиссеров, а также в фильмах, поставленных им самим, и поэтому можно говорить о «фильмах Сорди», независимо от того, кто бы их ни ставил; если Джерми — режиссер, от которого исходила идея фильма и стиль которого сохранялся независимо от того, кто играл в нем (в каждой своей комедии он обращался к новым исполнителям — Мастроянни, Тоньяцци, Челентано, Хофман, сохраняя, однако, почти всегда приверженность к открытой им Стефании Сандрелли), то творчество в сфере «комедии по-итальянски» покойного Витторио Де Сика и руководимого им дуэта кинозвезд Лорен — Мастроянни, пожалуй, можно рассматривать как коллективное. Точнее, даже говорить о целой творческой группе: к этому хорошо сработавшемуся трио необходимо добавить постоянного автора идей, сюжетов и сценариев прославленного кинодраматурга Чезаре Дзаваттини, а также продюсера Карло Понти.

На протяжении многих лет (50—60-е годы) ситуация была именно такова и, размышляя об итальянской комедии, от нее не следует абстрагироваться. Понти, любящий муж и хваткий бизнесмен, на гребне успеха «Развода» Джерми тоже решил сделать ставку на «комедию по-итальянски». Для этого он обеспечил Софию в качестве режиссера лучшим в Италии мастером комедии Де Сика (который к тому же прекрасно знал все возможности своей давней ученицы — первый успех Лорен познала в роли торговки пиццей в его комедии «Золото Неаполя» в 1954 году), а в качестве партнера — самым популярным в Италии актером — Мастроянни, только что блеснувшим в «Разводе». Вместе с Де Сика в золотые сети, расставленные продюсером, попал и работавший с ним в неизменном содружестве Дзаваттини. Контракт возобновлялся каждые пять лет. Первым его услови-

София Лорен и Марчелло Мастроянни в фильме «Брак по-итальянски», режиссер Де Сика

ем было, что Де Сика ставит для Понти каждый год не меньше одного фильма, а вторым — что главную роль во всех картинах исполняет супруга Понти — София Лорен. Понти щедро финансировал съемки, организовал широкую рекламу, придал своей деятельности по анонсированию «комедии по-итальянски» международные масштабы: он тесно связан с голливудским капиталом, и прокат в Соединенных Штатах, западноевропейских странах, а затем и во всем мире был гарантирован.

Для того, чтобы успех был глобальным, следовало делать фильмы повеселей, побездумней, несколько приглушить щемящую ноту, настойчиво звучавшую в итальянской комедии нравов. На смену элементу трагикомического в фильмах группы Понти приходит скорее элемент мелодраматический.

Социальные контрасты и моральные конфликты, порожденные нищетой, несправедливостью, элементы критики оставались — иначе это уже была бы не полюбившаяся зрителю сатирическая комедия, — но все звучало в другом ключе — более легком и жизнерадостном. Помимо всего, именно такое звучание было привычнее для самого этого вида кинозрелища.

Для этой задачи мягкий и добрый, чуть сентиментальный талант Де Сика подходил как нельзя лучше. Гражданственная направленность творчества Дзаваттини и обостренное чувство справедливости самого режиссера гарантировали социально-критическую окраску фильмов. Понти оставалось ее регулировать и дозировать, исходя из критериев устоявшихся вкусов публики.

Так родился «Брак по-итальянски», на долю которого выпал успех, намного превзошедший успех «Развода», затрагивавшего локальную, чисто итальянскую проблему. Этот успех во всем мире приумножил заслуженную славу дуэта Лорен — Мастроянни и их виртуозного мэтра Де Сика. Именно этот фильм стал считаться классическим примером итальянской комедии нравов.

Рискуя навлечь на себя гнев поклонников «Брака по-итальянски», рискнем не согласиться с общепринятым мнением и разделить всеобщий восторг лишь по поводу поразительного, поистине опереточной легкости мастерства актеров, а также — и режиссера.

Мировой успех «Брака», конечно, закономерен — хотя бы благодаря драматургической основе — пьесе «Филумена Мартурано» прославленного Эдуардо Де Филиппо. Но во многом своей популярностью фильм обязан и деятелю отнюдь не творческому — его продюсеру. Понти нашел формулу коммерческого успеха: большие человеческие чувства, заложенные в комедии Де Филиппо, понятны людям во всем мире, и вместе с тем фильм сохраняет чисто неаполитанский — «экзотический» — антураж. По-видимому, именно стараниями продюсера в фильме приглушена трагическая нота — с тем, чтобы он не слишком волновал. Все строго дозировано: где надо — зритель засмеется, где надо — вынет платочек и смахнет слезу умиления или грусти. Лента получилась по своей сути не столько итальянская, сколько голливудская — она и была рассчитана прежде всего на прокат в Соединенных Штатах. В фильме подобно старым, добрым голливудским образцам, многое чисто условно: герои, несмотря на то, что проходит много лет, не старятся, они неизменно молоды и красивы и, даже если их любовные встречи происходят в нежилом доме, их ждет там постель с белоснежными простынями...

Вероятно, такое излишне критическое восприятие этой милой комедии «на все вкусы» вызвано отчасти тем, что до нее нам довелось посмотреть фильм «Филумена Мартурано», некогда поставленный Эдуардо Де Филиппо, в котором роль Доменико исполнял он сам, а роль Филумены — его покойная сестра, драматическая актриса такого же масштаба Титина Де Филиппо.

В том фильме не было ни ложной условности, ни красивости — то было произведение подлинного искусства, реалистическое и глубоко волнующее. Такое же глубокое впечатление, впрочем, оставляла и сама пьеса — как в исполнении труппы Эдуардо, так и на московской сцене в театре Вахтангова...

Гораздо более жизненными и «итальянскими» нам кажутся некоторые эпизоды в других комедийных фильмах, тоже поставленных Де Сика и сыгранных Софией Лорен.

Чутьем большого художника Де Сика сразу почувствовал, что сила Лорен — в национальном характере ее дарования, которое проявляется наиболее полно в ролях женщин из народа. И фоном, на котором развертывается ее талант и артистический темперамент, должен быть не театральный интерьер, а шумные городские улицы и площади. Именно на фоне стихии народной жизни создает Лорен свои лучшие комедийные роли — задорной босоногой торговки пиццей в «Золоте Неаполя»; гордой красавицы Зоэ — девушки из тира в «Боккаччо-70»; многодетной неаполитанки Аделины, спекулирующей контрабандными сигаретами, чтобы прокормить семью, — во «Вчера, сегодня, завтра».

Пожалуй, эпизод «Аделина» — лучший не только в этом фильме, но во всем том «поджанре» «комедии по-итальянски», который можно условно назвать, как это делают итальянцы, «brillante» — брызжущим весельем, искрометным.

Фильм поставлен больше десятка лет назад, но этот эпизод и сегодня остается жизненным, вовсе не придуманным: итальянские газеты пишут о некоей Елене Сайнас из-под Кальяри на Сардинии, матери девяти детей, ожидающей десятого, которая родит ежегодно, чтобы избежать грозящего ей тюремного заключения за неуплату долгов...

Но вполне естественно, что именно легковесная, «лорено-десиковская». разновидность комедии нравов оказалась наиболее уязвимой — она первой пала жертвой коммерциализации итальянского кино, измельчившись и выродившись в банальный, если не пошлый анекдот, двусмысленный эстрадный скетч, псевдофольклорную жанровую сценку.

Одна из отличительных черт «комедии по-итальянски»: ставка на участие «звезд» — таких, как Лорен, Мастроянни, Сорди, Тоньяцци, Гассман, — делала этот жанр особенно подверженным коммерциализации. «Дивизм», рекламная шумиха вокруг актеров всегда шли об руку с превращением кинематографа в большой бизнес.

Сатирической комедии нравов 60-х годов был преуготован тот же путь, что некогда и неореалистической комедии. Только проделала она его гораздо быстрее — общество потребления весьма ловко и оперативно поглощает и перемалывает искусство на сырье для штамповки товаров своей «маскультуры».

Столкновение характеров

«Комедия по-итальянски» (если мы так условились называть сатирическую комедию нравов, чтобы выделить ее из потока комедийных лент откровенно развлекательного толка) выработала за долгие годы некоторые специфические особенности также и в области формы, которые, однако, по сути своей носят далеко не только формальный характер. Например, одной из находок мастеров этого жанра была замена во многих лентах традиционного комедийного героя двумя центральными персонажами. Тема фильма раскрывается как контрапункт двух противоположных характеров. Конечно, новизна такой находки относительна, этот прием известен в кино со времен таких дуэтов, как Пат и Паташон, или Оливер Харди и Стен Лаурел. Однако в итальянской комедии обыгрываются отнюдь не внешние данные актеров, а различие их психологии. Здесь, если говорить о преемственности традиций, скорее уместнее вспомнить о великих образцах литературы (хотя бы Дон-Кихот и Санчо Панса) и классической комедии характеров. Рельефные и, как правило, социальные по своей природе характеры двух «героев» неизменно доминируют в этих фильмах над перипетиями сюжета.

В этой своей разновидности (два центральных героя) «комедия по-итальянски» наиболее явственно раскрывала свою исконную природу — комедии не положений, а скорее комедии характеров. Не забавные ситуации, не хитроумная интрига — основа комедийности в этих фильмах. Источником смешного прежде всего являются характеры героев в их внутренней сути, их неизменная однобокость, гипертрофия какого-либо одного качества.

Первым успешно воспользовался этим проверенным веками приемом Марио Моничелли — во многом разведчик и новатор — в своем фильме «Большая война» (1959). Затем успех

новой «формулы» подхватил Дино Ризи. Дать однозначную оценку творчеству этого чрезвычайно плодовитого режиссера невозможно. В одних комедиях он не поднимается над уровнем откровенной коммерции (например, загубленная им экранизация пьесы Де Филиппо «Ох, уж эти призраки!» или пошлейшая комедия «Терзай меня, терзай, но только досыта лобзай»), в других же — его опытное ремесло достигает высот подлинной художественности. Советским зрителям знакомы его фильмы «Журналист из Рима», «Поход на Рим», «Операция св. Януарий», «Жена священника», «Полмиллиарда за алиби».

В антифашистской комедии «Поход на Рим» (1962) тоже два героя — на сей раз это Витторио Гассман и Уго Тоньяцци, повторяющие удачу «Большой войны». Но, пожалуй, в самом чистом виде комедия характеров выстроена в другом фильме Ризи, и нам он представляется вершиной, достигнутой этим режиссером.

В комедии «Обгон» (1962) на режиссера не работает ни значительность темы, ни пафос изображаемых исторических событий. Два обычных для современной итальянской действительности дня, незначительные встречи, знакомства, разговоры на забитых машинами автострадах, переполненных пляжах, в шумных трактириях.

На этом повседневном, выжженном летним зноем фоне происходит переходящее в дружбу случайное знакомство двух глубоко различных между собой людей — Роберто (Жан-Луи Трентиньян) и Бруно (Витторио Гассман). Интересность их характеров не только в заданной противоположности: Роберто — студент-юрист, робкий интеллигент, добропорядочный резонер, скованный буржуазным воспитанием и предрассудками, типичный интроверт, а Бруно — самоуверенный, динамичный, сохраняющий в сорок лет юношескую «форму», коммивояжер, подторговывающий всем, чем придется — от сломанных холодильников до старинной мебели, экстроверт, начисто лишенный предрассудков и сентиментов, циничное дитя общества потребления и всеобщей моторизации. Своим богом он сделал быстрый автомобиль, а первой заповедью — «обгоняй!». Эта заповедь имеет силу не только на шоссе, но и везде в жизни — надо идти в ногу с веком; всех обгонять, расталкивать локтями — иначе не проживешь, — поучает он застенчивого Роберто.

Значимость этих двух образов в их глубокой социальной обусловленности, в подлинной социальной типичности.

Постепенно в фильме сквозь жизнерадостность пляжного веселья, автомобильной суеты, зажигательных ритмов твиста (твистуют все, даже маленькие дети) явственно проступает и начинает все громче звучать мотив трагический. Несчастны оба — и Бруно и Роберто, при всей своей несхожести, они одинаково страдают от одиночества, ведь они такие же жертвы некоммуникабельности, душевного оскудения общества, где царит закон «обгона», как и герои столь непохожих на эту ленту фильмов Антониони. Никчемного, легкомысленного Бруно оставила жена, он втайне обожает дочь и жадно ловит крохи ее любви, у него нет друзей и он прячет под вывеской цинизма свое одиночество, ранимость, комплекс неполноценности недоучки и неудачника. Юный же Роберто сознает, что он слишком слаб и неприспособлен для ожидающей его схватки с жестокой действительностью — ему в ней не помогут ни его воспитание, ни образованность, он так же, хотя и по-другому, неполноценен, как и Бруно.

Вдвоем им хорошо, они взаимно дополняют друг друга, может быть, впервые в жизни каждый из них преодолел барьер царящего вокруг отчуждения и нашел друга. Но мотив трагедии звучит все более властно: повседневный, «бытовой» случай (Бруно зашел к незнакомому Роберто позвонить по телефону и увез его покататься на своей спортивной «Аурелии») вырастает до масштабов Рока. Принцип обгона необратимо приводит к трагическому финалу: мчащаяся на бешеной скорости «Аурелия» летит вниз с обрыва и под ее обломками погибает Роберто — жертва «обгона», а куда менее достойный, фактически погубивший его Бруно вовремя выскакивает и остается живым...

Эта горькая символика заключительной сцены делает «Обгон», поначалу вызывающий у зрителей веселый смех, до конца характерной, типичной «комедией по-итальянски», то есть произведением по своей сути трагикомическим.

Тринадцать лет спустя Дино Ризи решил повторить успех «Обгона», по существу воссоздав психологическую схему этого фильма: сопоставление робости, неуверенности в себе, с одной стороны, и граничащей с цинизмом самоуверенности — с другой. Мы имеем в виду нашумевший фильм «Запах женщины» (1975), в котором постаревший Витторио Гассман демонстрирует виртуозную игру, оставаясь, впрочем, верным своей ставшей уже привычной зрителю маске. Однако на сей раз перед нами не трагикомедия, а скорее мелодрама, причем порой весьма сентиментальная. Режиссер делает попытку втиснуть в рамки типичной «комедии по-итальянски» также и трогательную историю любви между слепым офицером и юной девушкой, старающимися превзойти друг друга в благородстве. Этот фильм — любопытный пример не столь эволюции жанра, сколь искусственного смешения жанров в угоду киномоде, которую Ризи улавливает весьма чутко. В фильме есть все: и два характера (ослепший, но не утративший вкуса к жизни и уверенности в себе офицер и его юный, робкий денщик-поводырь), и любовь с препятствиями (разница в возрасте плюс слепота), и соленые шуточки и непристойности в духе обычных персонажей Гассмана, и известная доза болезненности и эротики. Но в отличие от «Обгона» новый фильм Ризи кажется нам преимущественно коммерческим продуктом — спекуляцией на доведенном до совершенства штампе игры Гассмана, на успехе старой модели «комедии по-итальянски», на тяге части зрителей к дешевой любовной мелодраме типа «Истории любви». Внимание зрителей и критики привлек и совсем молодой актер Алессандро Момо, сыгравший юного солдатика-поводыря. Трагическое совпадение — вскоре после выхода фильма он погиб в автомобильной катастрофе подобно прототипу своего героя — Роберто из «Обгона»... Справедливости ради надо сказать, что Ризи сейчас чрезвычайно моден во Франции, его фильм имел огромный успех и там и в США — куда больший, чем у него на родине, где отношение к его неравноценным лентам остается достаточно критическим. Сам Ризи считает, что в Италии «комедию по-итальянски» недооценивают, и ныне ее модель подхватили и развивают американцы. Делая ставку на успех, принесенный сотрудничеством с Гассманом, он пробует вместе с ним свои силы в жанре психологической (вернее, парапсихологической) драмы: экранизирует другой — вслед за «Запахом женщины» — роман писателя Джованни Арпино «Потерянная душа». «Я отдаю себе отчет, — говорит режиссер, — что это фильм, за который мне никогда не следовало браться, но я, словно на пари, решил убедить себя в обратном, настолько мне надоело, что меня отождествляют с «комедией по-итальянски»...

Итальянцы за границей

Еще одна черта, присущая рассматриваемому жанру, — нередко применяемый мастерами итальянской комедии прием своего рода остранения. Действие ряда фильмов переносится в необычную обстановку — куда-нибудь за границу, где все не так, как дома — не только, чтобы внести элемент экзотики, но с тем, чтобы по-новому раскрыть итальянский национальный характер, осмеять отсталые, порочные нравы и предрассудки.

В лучших из этих лент анализу, критике подвергаются не только итальянские нравы и характер, но и действительность, нравы той страны, куда попадает герой-итальянец. Можно говорить о целом «поджанре» итальянской комедии, построенном на этих принципах. Назовем лишь самые запомнившиеся фильмы 60—70-х годов: «Смог» Росси, «Дьявол», «Американская жена», «Жена-японка» Полидоро, «Лондонский туман», «Итальянец в Америке» Сорди, «Девушка с пистолетом» (в нашем прокате — «Не промахнись, Ассунта!») Моничелли, «Красивый, порядочный итальянец эмигрант...» Дзампы, «Хлеб и шоколад» Брузати, «Поеду, наведу порядок в Америке и вернусь» Лоя, «Разрешите представиться: Рокко Паппалео» Сколы.

Действие этих фильмов происходит во многих странах — в Швеции и Швейцарии, Англии и Австралии, США и Японии, но излюбленная мишень итальянских режиссеров-сатириков —

Гастоне Москин в фильме «Жена-японка», режиссер Полидоро

пресловутый американский образ жизни. С разной степенью глубины, но одинаково критически рисуют они картину повседневной американской действительности — картину, неизменно разочаровывающую попавшего в Штаты итальянца. Разумеется, все эти невеселые комедии очень разные, но кто бы их ни ставил, кто бы в них ни играл — общий их тон, общие их выводы поразительно схожи. Соединенные Штаты, Швеция, Англия, Швейцария — страны, несравненно более богатые, нежели Италия, куда на поиски работы ежегодно устремляются тысячи бедняков. Но эти «земли обетованные» оказываются на поверку неизменно враждебной, холодной чужбиной, где царят еще более жестокие и бездушные нравы, чем на покинутой родине. Сентиментальным, эмоциональным, простодушным итальянцам приходится там нелегко, и их иллюзии быстро рассеиваются...

Любопытно, что эта разновидность итальянской комедии оказалась на редкость жизнеспособной, хотя, казалось бы, все возможности жанра уже исчерпаны. Особенно большой резонанс в Италии вызвали комедии Луиджи Дзампы «Красивый, порядочный итальянец эмигрант в Австралии...» (в ней снимался дуэт Сорди — Кардинале) и знакомый нашим зрителям остросоциальный фильм Франко Брузати «Хлеб и шоколад» с Нино Манфреди в главной роли, в

которых затронута такая важная проблема, как дискриминация итальянских эмигрантов за границей.

Остановимся в качестве примера на одном фильме из этой серии — «Разрешите представиться: Рокко Паппалео» (1973) режиссера-коммуниста Этторе Сколы, ранее известного как автор множества комедийных сценариев. Рокко Паппалео (это одна из последних ролей Мастроянни) — сорокадвухлетний уроженец Сицилии — уже лет двадцать живет в Америке. В прошлом неудачливый боксер, он нашел работу где-то на Аляске, где еще чисты снега, воздух и души людей, и вдали от жизни больших городов ему удалось сохранить свою простоту и оптимизм. Он ко всем подходит с открытой душой: с одинаковым дружелюбием протягивает руку и называет свое имя. Однако в один прекрасный день, когда Паппалео случайно попадает в Чикаго, от его оптимизма не остается и следа. Впервые перед ним встает ужас чикагских трущоб и целый ворох проблем, с которыми он раньше был знаком только понаслышке: белые против черных, молодые против старых, полицейские против бедняков. Он воочию видит страшный мир наркоманов, гомосексуалистов, проституток, сталкивается с окружающим равнодушием и лицемерием. Человечнее всех оказывается слепой старик, анархиствующий бродяга по прозвищу Чингис-хан. Умирая, он оставляет в наследство постепенно прозревающему Рокко неприятие буржуазных иллюзий и... самодельную бомбу. В финале фильма мы видим маленькую фигурку Паппалео, смело выходящего один на один против гигантского, гордо развевающегося на флагштоке американского знамени...

Окончание в следующем номере

Людмила Мельвиль

От битников к «новым левым»

Эволюция эстетики «подпольного» кино

В манифесте «разбитого поколения» — поэме Аллена Гинзберга «Вопль» (1956) — этот признанный глашатай битников рисует образы молодых американцев, которые разуверились в капиталистической цивилизации, отвергли фальшь и лицемерие буржуазного мира, отвергли буржуазные ценности и идеалы, но не обрели взамен новых. Единственное, что им остается, — кричать. Кричать от возмущения, негодования и бессилия...

Несколько лет спустя Йонас Мекас, один из основоположников «подпольного» кино, писал: «Я видел слишком много обмана. Теперь, если что-то приводит меня в ярость, я кричу. Так почему бы не использовать кино, чтобы кричать о моем гневе?.. Плохи, должно быть, дела, когда поэты начинают кричать. Но дела, действительно, плохи»*.

Сходство умонастроений Гинзберга и Мекаса бросается в глаза. Недаром в критической литературе уже отмечалось то влияние, которое оказало движение битников и хипстеров на становление «подпольного кино» в США **. Не будет преувеличением сказать, что с момента своего возникновения «подпольное» кино говорило на вызывающем языке битнического скептического миросозерцания «Классики» битников — Джек Керуак и Джон К. Холмс — утверждали, что бунтари 1950-х годов, отвергая все нормы и ценности «организованного общества», начинали как бы с нуля, с ничего. Их нигилизм был тотален, неверие — всеобъемлюще. А вот программный манифест Мекаса: «Мы говорим себе: мы не знаем, что такое человек, мы не знаем, что такое кино. Поэтому будем полностью открытыми. Будем двигаться в любом направлении... Мы являемся мерой всех вещей»***.

Битнические настроения — отчуждение, не-

---

*Цит. по: J. Mitry. Storia del cinema spirimentale. Milano, 1971, p. 271.

** См.: Ежи Теплиц. Кино и телевидение в США. М., 1966, стр. 148—158.

*** J. Mekas. Where are we—the Underground? — «The New American Cinema». A Critical Antology, ed. G. Battcosk, N. Y., 1967, p. 19—20.

коммуникабельность и прочие «экзистенциальные» эмоции — сразу стали излюбленными сюжетами «подпольного» кино: «Пушек среди деревьев» Мекаса, «Связного» Ширли Кларк, «Одиноких ковбоев» Энди Уорхола и многих других фильмов. Их отличительной чертой было вторжение в ту теневую область «благополучной» и «процветающей» Америки 50-х годов, которая оставалась полностью вне поля зрения Голливуда с его казенным оптимизмом, буржуазной сентиментальностью и обязательными «happy-ends». Это были годы, когда показное благополучие мифа «американского образа жизни», сложенного на голливудской «фабрике снов», служило ширмой, которая отгораживала обывателя от разгула маккартизма, «холодной войны», корейской авантюры, расизма.

В те годы родился и был быстро подхвачен термин «подпольное кино», который самим своим названием как бы объявлял войну всему официальному американскому искусству и обществу, его породившему. В американском киноавангарде стали все чаще появляться радикальные социально-политические мотивы — протест против сегрегации у Нельсона, против милитаризма — у Вандербика и Мекаса, против «американского образа жизни» — у Джекобса, Креймера и Грея. Социальная окрашенность и спонтанный радикализм стали отличительными особенностями американского киноавангардизма.

Авангардизм в современном западном искусстве вот уже на протяжении почти целого столетия привлекает внимание критиков. Художественная практика авангардистов, их теоретические построения и политические прокламации — все это сегодня прочно вошло в культуру Запада. В отличие от других ответвлений модернизма авангардизм в большей степени политизирован. В большей степени, чем другие формы модернизма, авангардистская эстетика является «открытой» — в смысле ассимиляции новых идей, склонности к теоретической эволюции и отклику на изменение общественно-политической ситуации во всем мире.

Авангардизм в западном кино — не исключение. После битников американское «подпольное» кино в 60-х годах испытало глубокое воздействие со стороны «новых левых». Если расцвет «подпольного» кино приходится на 60-е годы, то авангардистская теория эстетики кино возникает с запозданием.

Из более или менее тщательных попыток теоретической разработки авангардистской киноэстетики следует упомянуть «Анаграмму размышлений о художественной форме и фильме» Майи Дерен (1946) и «Метафоры видения» Стэна Брекхейджа (1963). Начиная с 1960-х годов, на Западе появляется все большее число статей и книг, написанных самими участниками и сторонниками «подпольного» кино: Мекасом, Ренаном, Баттоком, Мидом и другими. Это были скорее манифесты и прокламации, чем теоретические трактаты; но уже тогда в них отчетливо отразилась характерная черта современного киноавангардизма, которую можно определить как «иллюстративность» — то есть зависимость художественной практики от построений эстетической теории и невозможность понять первое без второго.

В это же время появляются различные обзорные и критические работы, посвященные анализу авангардистского направления в западном киноискусстве. Это работы Митри, Кертиса, Тайлера, Леонарди. Наконец, уже в начале 1970-х годов выходит в свет книга молодого американского кинокритика Джина Янглада «Развернутое кино»*, ставшая вскоре одним из «авторитетнейших» документов теории авангардизма в кино. Вскоре за ней последовала публикация объемного исследования известного деятеля американского киноавангардизма Амоса Фогеля «Кино как разрушительное искусство», знаменовавшего собой новый пункт в эстетической теории авангардизма.

В «Международном справочнике по кино-75» книга Фогеля названа «наиболее значительным исследованием в области кино за год» **. Ее автор получил известность прежде всего как создатель синематеки «Кино 16» в 1950 году, предназначенной для некоммерческого показа экспериментальных авангардистских фильмов. В 1966 году Фогель возглавил Нью-Йоркский кинофестиваль, на котором старался показывать широкой публике работы «подпольного» кино. Как кинокритик Фогель регулярно выступает на страницах «Нью-Йорк Таймс» и «Вилэдж Войс». «Кино как разрушительное искусство» — первая крупная работа автора: три с лишним сотни страниц, еще большее количество иллюстраций, богатейший научный аппарат.

Главное отличие и своеобразие концепции Фогеля — в предпринятой им попытке соединения эстетических принципов авангардизма с леворадикальной социальной критикой. Дух анархистского бунтарства пронизывает всю книгу. Ее автор стремится быть вестником протестующей молодежи и интеллигенции Запада и выразителем их эстетических — а в известной степени и политических — взглядов. То обстоятельство, что эстетическая теория киноавангардизма возникает с запозданием, предоставляет ей возможность для анализа своего предмета в

* См.: М. Шатерникова. «Развернутое кино» — интеллектуальный блеф. — «ИК», 1972, № 6.

** «International Film Guide-75», ed. P. Cowie, Lnd. — N. Y., 1974, p. 613.

исторической перспективе с учетом размаха леворадикального движения протеста, последовавшего за битниками и хипстерами. Именно в этом «отставании» и заключаются истоки предпринятой Фогелем попытки «радикализации» истории и теории всего киноавангарда, рассмотрения их под углом зрения политико-эстетического принципа «разрушения», в чем сказывается влияние идеологии «новых левых». В результате эстетика киноавангардизма — по крайней мере внешне — оказалась исполненной пафосом протеста в гораздо большей степени, чем при зарождении «подпольного» кино.

Основную идею книги Фогеля можно выразить следующим образом: кинематограф призван «разрушать» все реакционные общественные стереотипы и табу, но при этом он неизбежно «разрушает» и свое традиционное содержание и форму. В результате на останках буржуазного коммерческого кинематографа зарождается «новое кино» — анвгардистский кинематограф, соединяющий «новую форму» с «новым содержанием», которому Фогель придает леворадикальное политическое истолкование. «Эволюция от табу к свободе является темой этой книги» *,— предуведомляет автор.

У Фогеля нет недостатка в ссылках на движение «новых левых», протестующей молодежи и студенчества, «хиппи», сторонников «контркультуры». Леворадикальный протест 1960-х годов он называет «новым типом разрушений», а становление «контркультуры» связывает с зарождением «новой радикальной политики» (стр. 306)

Наконец, Фогель дает понять, что американский киноавангард вступает в новую фазу развития, совпадающую с движением «контркультуры». Особенностью этого этапа он объявляет постепенный отход от негативистского и индивидуалистического «подпольного» кино эпохи битников в сторону большей социальной «ангажированности» и поисков новых позитивных ценностей. В самом деле, по сравнению с битниками и их идеологами, которые предпочитали только «кричать» и говорить «нет», воздерживаясь от формулировки какой-либо позитивной программы, «новые левые» 1960-х — начала 1970-х годов попытались выйти за пределы битнического негативизма, эскейпизма и асоциальности, выразить более или менее определенную социально-культурную платформу, дать «контркультуре» не только негативные, но и положительные определения. Эти поиски позитивного смысла в радикальном социально-культурном протесте «новых левых» на первый взгляд воодушевляют и Фогеля. Он как будто бы стремится преодолеть скептицизм и негативизм битнического мироощущения, сделать «сомнение», как у Декарта, лишь исходным пунктом, чтобы затем перейти от него к рассмотрению позитивных проблем авангардизма в кино.

Удается ли это Фогелю? Познакомимся подробнее с «лево-авангардистской» концепцией кино как «разрушительного искусства».

●

Книга Фогеля «Кино как разрушительное искусство» состоит из четырех основных разделов: 1) «Разрушение формы», в котором излагается авторская концепция истории мирового киноискусства как развивающегося в направлении «саморазрушения»; 2) «Разрушение содержания», повествующего о том, как кинематограф «разрушает» буржуазные общественные нормы, ценности, стереотипы — политические, религиозные, нравственные и пр.; 3) «Средства разрушения», в котором дается фрейдистское истолкование «запретных сюжетов», на изображение которых западная культура наложила табу; 4) «В сторону нового сознания» — о формировании мироощущения протестующей молодежи и интеллигенции, сторонников «контркультуры», при помощи авангардистского («подпольного») кино как «разрушительного искусства».

Исходным принципом авангардистской концепции Фогеля является, согласно его собственным заверениям, скептицизм и релятивизм, доведенные до крайнего предела. Идейными истоками социально-культурного авангардизма в странах Запада он называет конгломерат из учений Эйнштейна, Фрейда и... Маркса, присовокупляя к ним «телесный мистицизм» «левого» фрейдиста Нормана Брауна и «психоделическую религию ЛСД» Тимоти Лири.

Нелады у Фогеля с марксизмом кричащие, что вообще характерно для большинства левых радикалов, громогласно заявивших о себе на Западе в 1960-х годах как о «творческих» наследниках Маркса, но при этом не удосужившихся более или менее основательно изучить марксизм «из первых рук». Результатом явились произвольные и спекулятивные интерпретации марксизма и противоестественные попытки его «синтезирования» с фрейдизмом, экзистенциализмом, структурализмом. В частности, Фогель пишет: «Возникновение марксизма как методологии общественной науки повлекло за собой проникновение понятий релятивизма и историзма в самую концепцию общества и вывод о том, что единственной константой может быть только изменение» (стр. 18). Однако диалектическое понимание истины в марксизме, подчеркивая относительный характер каждого

---

*A. Vogel. Film as a Subversive Art, N. Y., 1974, p. 11. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте.

отдельного этапа развития человеческого познания к истине, в то же время «признает относительность всех наших знаний не в смысле исторической условности пределов приближения наших знаний к этой истине» *. В. И. Ленин пишет, что признавать объективную истину, значит так или иначе признавать абсолютную истину. В результате оказывается, что несмотря на всю кажущуюся научность, рассуждения Фогеля не поднимаются над уровнем сознания обывателя, в недоумении остановившегося перед сложностью современной социальной реальности и провозгласившего невозможность ее объективного постижения.

Разоблачая «закат капиталистической цивилизации», Фогель вполне в духе вульгарного социологизма делает вывод о «девальвации реализма» как художественного метода, неспособного более адекватно постичь реальность. Таким образом, выясняется, что теория «разрушительного искусства» полемически заострена прежде всего против реализма в кинематографе, который совершенно неправомерно отождествляется с нормативами и эталонами буржуазного развлекательного кино. Такое поспешное и поверхностное уравнивание реалистического художественного метода с буржуазно-апологетическим вйдением мира вообще типично для всей истории авангардизма.

В результате все «подлинно современное» искусство Фогель сужает до авангардистских течений, в кинематографе — до «подпольного» кино. В свое время в одной из своих статей Фогель писал: «Освободившись от искусства XIX века, они (создатели «подпольного» кино — *Л. М.*) все больше и больше заменяют реалистические повествовательные структуры и четко очерченные характеры визуальной неопределенностью и поэтической сложностью, исследуют идеи и формы в глубину вместо того, чтобы поверхностно иллюстрировать их»**. В своей книге Фогель продолжает развивать критику «буржуазного реализма» в кино, совершенно произвольно отождествляя реалистическое отражение с буржуазным видением мира и выводя «антибуржуазность» киноавангарда из усложненных экспериментов в области формы, разрушающих «реалистический кинообраз».

«Кино как разрушительное искусство» открывается разделом под названием «Разрушение формы», в котором Фогель предлагает свою интерпретацию истории мирового киноискусства от «наивного реализма» Люмьера до формалистических поисков современных адептов киноавангардизма в США. Предшественниками американского авангардизма в кино автор называет корифеев советского киноискусства 1920-х годов: Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Кулешова, Довженко. При этом он утверждает, что главной задачей молодого советского киноискусства было якобы «фундаментальное разрушение содержания и формы фильма» (стр. 32). Фогель справедливо отмечает, что молодое советское кино осуществило радикальное разрушение реакционных мифов буржуазного государства, капитала и церкви, стереотипов буржуазного индивидуализма и эстетических норм буржуазии. Однако отказ от традиционного киноязыка мелодрамы и творческий поиск новых изобразительных средств Фогель истолковывает в негативистском духе. Он делает откровенно спекулятивный вывод о том, что политические атаки на старый общественный порядок, взорванный в Октябре 1917 года, якобы сопровождались в практике Эйзенштейна, Пудовкина и Вертова начавшимся «разрушением» реалистического киноязыка, происходившим в том числе и под влиянием формалистической критики Шкловского и Якобсона.

Так новаторские поиски молодого советского киноискусства, оказавшие общепризнанное влияние на развитие реалистического киноискусства во всем мире, наполняются под пером Фогеля содержанием, им вовсе не свойственным. Приписывая Эйзенштейну, Вертову, Пудовкину мотивы тотального критицизма и негативизма, он абсолютизирует, выдвигает на первый план вырванные из контекста цитаты и предает забвению тот решающего значения факт, что советское киноискусство с самого своего возникновения было не только последовательным и глубоким критиком старого мира и буржуазного искусства, но и активным участником социалистического строительства.

В целом же позиция Фогеля в отношении наследия советского кино 1920-х годов типична для американского — и не только американского — киноавангарда, который всегда давал молодому советскому кино заведомо формалистическую и антиреалистическую интерпретацию, извращая тем самым его подлинное значение и роль в истории мирового киноискусства. Ошибочная и негативистская позиция Фогеля в оценке творческого опыта советского кино во многом аналогична взглядам таких деятелей «подпольного» кино, как Мекас, Ситни, Майклсон, Кентон и другие *.

В более выгодном положении Фогель оказывается, когда говорит о влиянии экспрессионизма (Вине, Л'Эрбье, Бене, Аррабаль), сюрреа-

---

* В. И. Ленин. Соч., т. 14, стр. 124.

** A. Vogel. Thirteen Confusions. — «The New American Cinema», p. 126.

* См.: К. Разлогов. Американский «Авангард» и наследие советского кино. В сб. «Вопросы киноискусства», М., 1975.

лизма (Бунюэль, Дали, Петерсон, Джордан), дадаизма и «попарта» (Дюшан, Вандербик, Нельсон, Брир, Шротер) на становление эстетической теории и художественной практики киноавангардизма. Однако и здесь автора в большей степени интересует не конкретный искусствоведческий анализ перечисленных направлений западного искусства в том или ином общественно-политическом контексте, но иллюзорная возможность «втиснуть» историю становления киноавангардизма в прокрустову схему «разрушительного искусства», которому придается глобальное значение.

Фогель строит свою схему на показе того, как «разрушается» трехмерное пространство и необратимое линейное время, логически связанный сюжет и строгая повествовательная последовательность, как «разрушается» голливудская «мифология монтажа» в современном авангардистском кинематографе, а также в работах некоторых «маргинальных» представителей коммерческого кинематографа Запада — Годара, Антониони, Рене, Бертолуччи, Бене и других. Особо резкую критику у него вызывают «линейные повествовательные структуры» и «целостные характеры», которые, наряду с «сюжетом», он объявляет техническими приемами буржуазного видения мира. «Размывание и отказ от традиционного повествовательного реализма является господствующей тенденцией в современном искусстве», — пишет Фогель (стр. 83). При этом он ссылается на Джойса и Пруста, Беккета и Робб-Грийе, вслед за которыми киноавангард отказался от «придуманных сюжетов» и занялся исследованием «состояний бытия и сознания».

Фогель выступает и против реалистического объяснения мотивов поведения героев и требует постоянного подчеркивания роли бессознательного, признания непознаваемости человеческого бытия, «незапрограммированности» развязки и т. п., полностью смыкаясь в данном случае с критикой «драматической структуры» буржуазного искусства — то есть сюжета, интриги, завязки, развязки и вообще традиционной тектоники художественного произведения как замкнутого целого, которую развивал в книге «Развернутое кино» Янгблад *.

Сюжет художественного произведения, в центре которого стоит фигура определенного героя, одинаково объявляется и Янгбладом, и Фогелем «пережитком буржуазного индивидуализма». Соответственно с этим Фогель требует покончить с «мономанией» и «антропоцентрическим сознанием» и растворить индивидуальную судьбу в коллективной, что, как он надеется, может стать художественным эквивалентом назревающей на Западе «тотальной революции».

Основополагающий для авторской концепции вульгарносоциологический тезис об эволюции приемов монтажа в экспериментальном кино как важнейшем орудии критики «буржуазных повествовательных структур» вызывает сомнения. Фогель прав, когда отвергает «мелкобуржуазную сентиментальность» голливудского монтажа, ставшего, по его мнению, «реакционной классикой» после «Унесенных ветром», «Звуков музыки» и «Истории любви». Однако и здесь эволюции монтажа, «разрушающей» некий «традиционый кинообраз», он пытается придать «радикальный» политический смысл.

Поставим теперь два вопроса. Первый: на какие конкретные средства «разрушения» ссылается Фогель, и второй: что в действительности имеется в виду, когда речь идет о «традиционном кинообразе»?

Фогель указывает на такие приемы «разрушения», как ускорение и замедление действия, панорамное изображение, перемена ракурса, изменение последовательности действия, повторение кадра, предвосхищение события, «флэшбэк», обрыв сцены и т. п. Но ведь сами по себе все эти приемы давно известны и применяются одинаково активно в кинематографе разной политической направленности. Конечно, в художественном отношении функция этих приемов может быть различной. Но отсюда никак еще не следует, что режиссеры и операторы, применяющие все эти приемы, уже по одному этому автоматически становятся «разрушителями»... чего? Вспомним, что Эйзенштейн, на которого часто ссылается Фогель, говорил о монтаже: «...Действительно изобразительный эффект в кино — результат сочетаний, сопоставлений отдельных кусков...» *. Таким образом, «дифференциальная смена кадров», как называл монтаж Тынянов, отнюдь не является по самой своей сути «разрушительной», но, напротив, служит созидательным приемом, неизмеримо расширяющим возможности кинематографа и обогащающим его язык.

Но если монтажный фильм для Фогеля оказывается «разрушением», то что же он «разрушает»? Автор отвечает на этот вопрос так: это разрушение «повествовательного реализма», который представляет собой механическое перенесение принципов театрального действия в изо-

* Поскольку, по мнению Янгблада, возможность развязки драмы заложена уже в самой завязке и не несет в себе никакой новой информации (что само по себе совершенно неверно. — *Л. М.*), постольку драматическое и реалистическое произведение ни при каких условиях не может выйти за пределы стереотипов буржуазного сознания.

* С. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 2. М., 1964, стр. 227.

бразительный язык кино, в результате чего кинематографу грозит опасность оказаться суррогатом драматического и реалистического театра XIX века. Но когда и какой — пусть даже самый «коммерческий» — режиссер кино (кроме, быть может, опытов film d'art) сознательно ориентировался на плоское копирование театральной постановки? Так, воздвигнув перед собой искусственное препятствие в виде пресловутой театральности «обычного» кинематографа, Фогель и сражается с ним, «разрушая» то, что уже было разрушено пионерами молодого искусства в 20-е годы.

В результате такого хода рассуждений неумолимая логика подводит автора книги к выводу о «саморазрушении» уже самого кинематографа в ходе развития авангардизма. Симптомами этого «саморазрушения» оказываются «упразднение реальности» в абстрактных фильмах, «упразднение образа» и замена его игрой светотени в некоторых экспериментальных фильмах, «упразднение экрана» в голографическом изображении, «упразднение камеры», когда работа ведется непосредственно с разводами эмульсии, «упразднение самого художника» в компьютерных фильмах и т. п. Здесь концепция Фогеля опять-таки смыкается с теорией «развернутого кино» Янгблада. В обоих случаях специфика кинематографа как искусства как будто исчезает, а сам он становится настолько «развернутым», что превращается в «интермедию» — комплексное зрелище с использованием различных изобразительных средств. Что же, если бы мы согласились с теориями Янгблада и Фогеля, то «разрушение формы» киноискусства действительно было бы достигнуто. И с «реализмом» в кино было бы «покончено» раз и навсегда...

Да только возможно ли это? И нужно ли кому-нибудь кроме Фогеля и Янгблада? Впрочем, уместно сначала спросить и другое: удалось ли Фогелю сокрушить реализм в киноискусстве как творческий метод? Хотя бы теоретически?

Нет, конечно, и вот почему.

Нетрудно заметить, что Фогель, как и другие авангардистские теоретики, искусственно сужает реалистический метод как таковой до нормативов классического реализма в литературе и театре XIX века, то есть совершает ту же ошибочную подстановку (хотя и с противоположной целью), которой в 1930-х годах грешили особо рьяные защитники «чистоты» реализма от авангардистских влияний. При этом Фогель не замечает, что традиционная форма классического романа (как и драмы, кинофильма и т. п.) в определенные исторические периоды оказывалась способной вместить новое содержание, отразить поиски новых социальных идеалов и ценностей (Роллан, Барбюс, Нексе). В то же время то обстоятельство, что Фогель делает экстремальные политические выводы из этой подстановки, безоговорочно отождествляя классический реализм прошлого века с буржуазным и только буржуазным мировоззрением, не должно скрывать и того факта, что, как писал об этом Брехт, «реализм — это не вопрос формы. Нельзя взять форму одного-единственного реалиста (или ограниченного числа реалистов) и провозгласить ее единственной реалистической формой» *.

Сам Брехт порой выдвигал формулы, по видимости напоминающие ту критику «буржуазно-реалистических повествовательных структур», которую сегодня развивают теоретики киноавангарда. В частности, он писал, что «нельзя запретить литературе пользоваться новоприобретенными способностями современного человека, например, такими, как способность синхронно воспринимать явления, или смело абстрагировать, или быстро комбинировать» **. А если это так, то нельзя запретить это и кинематографу, который как будто по своей «природе» предназначен для творческого эксперимента с новыми изобразительными средствами — такой вывод вытекает из брехтовских идей.

Однако эти высказывания Брехта, как и революционно-действенный характер разработанного им реалистического метода, не имели ни по форме, ни по духу ничего общего с формалистическими штудиями модернистов. Эксперимент в кино Эйзенштейн называл «всюду, всегда и везде обязательной фазой там, где предвидится и предполагается творческий акт, творческое действие» ***. То, что реализм не отвергает эксперимента, не отказывается от поиска новых современных изобразительных средств,— это очевидно. Поэтому и само противопоставление «статического» реализма «динамическому» авангардистскому эксперименту является искусственным, демагогическим.

Творческий характер реалистического метода не означает, однако, что у критика не окажется критерия отличия созидательных поисков в русле реализма от модернизма. Приведем в подтверждение еще одно фундаментальное высказывание Брехта: «Все формальное, что мешает нам дойти до сути социальной причинности, надо отбросить; все формальное, что помогает нам дойти до сути социальной причинности, надо привлечь» ****.

Выдвигая критерий содержательности, познавательной активности приемов, применяемых

* Б. Брехт. К спорам о формализме и реализме, — «Вопросы литературы», 1975, № 8, стр. 214.
** Там же, стр. 223.
*** С. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 3, стр. 508.
**** Б. Брехт. К спорам о формализме и реализме, стр. 211.

художником, как критерий, определяющий ценность каждой данной художественной структуры и всех составляющих ее элементов, Брехт принципиально расходится с Фогелем, для которого любой эксперимент в кино, любое новое слово в теории и практике имеет всегда негативистское значение, имеет цену лишь как средство «разрушения» классического реализма, как «отрицание» всякой художественной традиции. В результате и сам эксперимент у него оказывается сугубо «формальным», не проникает в «суть социальной причинности».

Таким образом, предложенная Фогелем схема развития киноискусства по пути к его тотальному «саморазрушению» носит чисто формалистический характер, проникнута духом негативизма и скептицизма и замкнута на ограниченном материале авангардизма. Как видно, преодолеть нигилизм битнического эстетического сознания Фогелю, несмотря на радикальные политические декларации, обильно рассеянные по страницам его книги, не удалось.

До сих пор все сказанное относилось к проблеме формы, но принцип «разрушения» охватывает у Фогеля и содержание фильма. Здесь у него, казалось, имелась возможность для конкретного социального анализа в соответствии с провозглашенным замыслом показать развитие темы «свободы» в кинематографе, в частности, в кино политическом. Как же решает Фогель эту задачу?

Вторая часть его книги посвящена проблемам политического кинематографа, предмет которого автор понимает крайне расширительно и абстрактно — как «разрушение существующих систем ценностей и социальных структур» (стр. 120).

Леворадикальные убеждения Фогеля не подлежат сомнению — он выступает как решительный критик буржуазного общества и буржуазной культуры. Но он не случайно постоянно идентифицирует свою политическую позицию с «новыми левыми». Именно с их позиций он оценивает современное политическое кино, выступает против германского и итальянского неофашизма, против империалистической реакции. Поэтому, несмотря на ценность многих его критических рассуждений, направленных против буржуазной «массовой культуры», против милитаризма и неофашизма, скептические и нигилистические постулаты его концепции «разрушительного искусства» дают себя знать и в этих разделах его книги. Так, политическое кино получает под его пером интерпретацию сугубо негативистскую: оно несет в себе, по Фогелю, только разрушительное начало, поскольку направлено (и в этом автор книги прав) против консервативных общественных ценностей и стереотипов, но начисто лишается всякого положительного социального заряда, не несет в себе никаких новых прогрессивных идеалов. Позитивный, созидательный аспект современного политического кино, его революционная созидательная роль в мировой идеологической борьбе начисто ускользает из поля зрения теоретика киноавангарда.

Характерно, что отказ Фогеля от конкретного социально-классового анализа сводит разговор о политическом кинематографе опять-таки к вопросу «формы». «... Проблема формы встает вновь потому, что основной вопрос для дела политического разрушения в кино заключается в том, может ли буржуазная форма быть использована для выражения радикального содержания» (стр. 120),— пишет Фогель. И, конечно, Фогель начисто отвергает такую возможность, полагая, что художник, вступивший на путь критического усвоения культуры прошлого, неизбежно попадет под ее влияние, становится ее эпигоном.

Потому-то Фогель и выражает свою солидарность с теми представителями западного художественного авангарда, которые стремятся «разомкнуть» произведение искусства, полностью «разрушить» его традиционную художественную форму и «растворить» его в жизни. Причем проявляет в защите этих воззрений такую решительность, что опережает даже создателя теории «развернутого» кино Янгблада.

Как видно, методологические установки концепции Фогеля приводят его и в разделе о «разрушении содержания» фильма к тем же выводам о «растворении» — или «саморазрушении» — киноискусства, с которыми мы уже познакомились, анализируя предшествующий раздел его книги.

Таким образом, предложенная Фогелем киноэстетика строится на шатких теоретических основах. По сравнению с этими ошибочными общими положениями больший интерес представляют собранные им сведения о тех конкретных фильмах и кинообъединениях, которые были созданы американскими «новыми левыми» для «подпольной» пропаганды их убеждений.

То обстоятельство, что «подпольный» политический фильм прижился в США в большей степени, чем в Западной Европе, автор склонен объяснять высоким технологическим уровнем американского кино вообще, широким распространением легкой в обращении 16-мм киноаппаратуры, наконец, самим фактом наличия в Америке в 1960-х — начале 1970-х годов широкого молодежного движения протеста, которое прибегало к разным, в том числе и кинематографическим, формам выражения своих идеалов. После определенного спада политической активности «новых левых» в США в начале 1970-х годов продолжают функционировать четыре их

кинообъединения — «Ньюзрил», «Американское документальное кино», «Триконтинентальный киноцентр» и «Кинообъединение хиппи». Однако, свидетельствует с огорчением Фогель, выпущенные этими группами «подпольные» фильмы смотрит ничтожное число зрителей.

Для большинства идеологов современного киноавангардизма — в частности, и для Фогеля — характерно стремление видеть «подрывной политический потенциал» «подпольного» фильма лишь в нарушении табу, социальных и моральных запретов, господствующих в обществе. В третьей части своей книги — «Запретные сюжеты». — Фогель дает фрейдистскую — или точнее «лево»-фрейдистскую — интерпретацию роли и функции «зрительного табу» в рамках западной буржуазной культуры — то есть тех образов и сюжетов, изображение которых запрещено и считается «неприличным», «порочным». Как известно, для Фрейда табу, система тотемизма и социальных запретов, вытекающая из «первородного преступления человечества» — убийства «отца»,— является неизбежно репрессивным фундаментом человеческой культуры и цивилизации как таковой. Этот изначальный фрейдовский постулат был уже в наши дни подвергнут модификации в работах теоретиков «левого» фрейдизма — Вильгельма Райха, Гезы Рохейма, Герберта Маркузе, Нормана Брауна и других,— которые потребовали освобождения инстинктивных влечений от всех социальных табу, запретов и ограничений.

Фогель послушно воспроизводит эту «лево»-фрейдистскую точку зрения и провозглашает право киноавангарда на изображение сцен и сюжетов, которые прежде считались запретными и непристойными — сцен сексуально-эротических, документальной съемки родов, подлинной, а не «кинематографической», «иллюзорной», смерти, состояния наркотического опьянения и т. п. В данном пункте Фогель развивает те самые идеи, которые уже высказывались теоретиками американского «подпольного» кино — Мекасом, Тайлером, Брекхейджем, Леонарди. Прежде всего, это идея «камеры-вуаера», «вуаеристской камеры», то есть камеры «подглядывающей», «подсматривающей» запретные объекты. Так, например, историк американского киноавангарда Паркер Тайлер писал: «История подпольного кино начинается с утверждения, что одной из важнейших, но незаслуженно забытых функций кинокамеры является проникновение в те сферы, которые представляют собой табу — то есть являются слишком интимными, слишком шокирующими, слишком аморальными для их фотографического воспроизведения» *.

* P Tyler Underground Film. A Critical History. N. Y. 1969, p. 1.

«Подглядывание» запретных и «неприличных» ситуаций и объектов, то есть нарушение (или «разрушение») «зрительного табу» Фогель расценивает как главнейшую социально-культурную функцию киноавангарда. И снова он выступает сторонником «разрушения» как такового, имеющего ценность в себе самом. Таким образом, трактовка «запретных образов» — «визуальных табу» — и средств их «разрушения» — то есть приемов «вуаеризма», «подглядывания» — у Фогеля проникнута тем же духом негативизма, что и уже знакомые нам его рассуждения о «разрушении формы» и «разрушении содержания» в искусстве «авангарда».

Итак, дело «разрушения» завершено: «разрушены» форма и содержание «традиционного» кинематографа, а вместе с ним — и вся традиция мирового реалистического искусства. Причем, как специально настаивает Фогель, этот эстетический «взрыв» имеет свой социальный аналог в «леворадикальном» движении протеста, возникшем на Западе в 60-х годах. И тут он несомненно прав: эстетический нигилизм теоретиков и практиков леворадикального авангарда отразил реальные противоречия движения протеста против буржуазной бездуховности, его политическую незрелость, идейную невооруженность, обусловленную распространением среди «молодых бунтарей» разного рода анархистских теорий.

Правда, Фогель в своей книге, сознавая недостаточность, внутреннюю противоречивость протеста, выразившегося в битническом негативизме первых этапов развития «подпольного» кино в США, поднимает вопрос о формировании «нового сознания молодежной контркультуры» и о перенесении его влияния на «подпольное» кино.

Однако здесь возникает непреодолимое препятствие.

Четвертый раздел его книги «Кино как разрушительное искусство», хоть и носит название «По направлению к новому сознанию» и, значит, должен был дать контркультуре «новые» — то есть позитивные — определения, в целом также остается в рамках тотального скептицизма и нигилизма. Леворадикальные убеждения Фогеля и здесь не подлежат сомнению — он «тянется» к протестующей молодежи, он «зачарован» движением контркультуры, «нацией Вудстока» (так назвали «поколение протеста» 1960-х годов по ежегодным фестивалям рок-музыки в Вудстоке, на которые стекались многотысячные толпы хиппи, «новых левых» и т. п.).

Но ведь «нация Вудстока» умерла, переродилась — такие торжествующие заявления можно встретить в американской и западноевропейской буржуазной прессе начала 1970-х годов. Да,

соглашается Фогель, политический накал молодежного движения протеста спал, но это, по его мнению, означает только то, что протест приобрел иные формы: во-первых он сконцентрировался на «альтернативном стиле жизни» в коммунах и других формах молодежных объединений, а во-вторых, он стал более «эстетичен», ушел в сферу искусства — то есть в сферу авангардизма, в частности «подпольного» кино. «У тех, кто ошибочно полагает, будто препятствия, на которые натолкнулось движение протеста, и некоторый спад его политической активности являются признаками его краха, в будущем могут быть большие сюрпризы. Дело в том, что причины, которые повлекли за собой молодежную и студенческую революцию — безудержная технология, деперсонализация, безличность компьютерной эры, скука потребительского общества изобилия, бездушие «крысиных бегов»,— продолжают сохраняться, причем, во все более угрожающих формах, а потому и неизбежно породят новые волны оппозиционных движений» (стр. 306),— пишет Фогель. В этом Фогель, конечно, прав, и когда он предостерегает против слишком категорических заявлений о крахе «новых левых» и выражает надежду на возможный в будущем новый подъем движения протеста, к нему, по-видимому, следует прислушаться. Однако нельзя не заметить, что в перечисленных причинах возникновения оппозиционных молодежных движений нет главного — указания на объективные социальные противоречия и классовый антагонизм буржуазного общества. В итоге социально-культурный авангард, хоть Фогель и подчеркивает, что он «по своему определению является одновременно и эстетическим и политическим движением» (стр. 308), получает в его книге не классовые, политические, а преимущественно эстетизированные характеристики.

«Эстетизация» леворадикального протеста и подчеркивание в нем лишь критико-негативистских мотивов — все это также придает концепции Фогеля негативистский характер.

Понятно поэтому, что заключительные аккорды книги «Кино как разрушительное искусство» не отличаются оптимизмом. Фогель вынужден признать, что система кинопроизводства и кинопроката по-прежнему находится в США в руках монополий и что «левый» авангардизм — «разрушительное искусство» — пока еще не может считаться реальным конкурентом коммерческому и развлекательному кинематографу. Так Фогель формулирует антиномию: чем более «разрушительным» является фильм, тем меньше его потенциальная аудитория, и наоборот. Смысл этой антиномии безрадостен и суров: он состоит в признании того факта, что киноавангард на Западе не имеет массовой аудитории зрителей. Несмотря на все синематеки, клубы и «подпольные» коммерческие прокатные организации, «подпольные» фильмы смотрит так мало зрителей, что «подпольное» кино вынуждено постоянно, как бумеранг, возвращаться к самому себе. По этому поводу откровенно сокрушается и другой «подпольный» режиссер и теоретик — Тайлор Мид. «Лично я,— пишет он,— устал делать фильмы, которые смотрит только 40 человек» *.

Но только ли трудности, связанные с финансированием и прокатом, являются препятствием для «подпольного» кино? Разве не в нем самом, его эстетике и мировоззренческих, идеологических принципах кроются причины, обусловливающие те формы отношения «подпольного» кино к массовому зрителю, которые сам Фогель оценивает как бесперспективные?

Казалось бы, поняв это, следовало сделать шаг к осознанию объективных законов классовой борьбы в современном мире, роли киноискусства в современной идеологической борьбе. Однако именно этого шага Фогель не делает. Напротив, для него трудности, с которыми сталкивается «разрушительное искусство», странным образом превращаются в предпосылку существования авангардизма как единственной революционной силы в современном искусстве. Негативистский критицизм и абстрактно понятый принцип «разрушения», не имеющие прямого отношения к проблемам социальной действительности, оказываются для Фогеля метафизической целью «нового кино», «левого» киноавангарда.

В этой связи закономерно спросить: что же будет с кинематографом после того, как все окажется «разрушенным»?

А ничего и не будет — отвечает Фогель. Для него сам процесс «разрушения», а потом и «разрушения разрушителей» бесконечен, ведет в никуда... «Разрушение» вечно и потому будет нужно всегда. «Всегда?» — спрашивает сам себя Фогель, как будто ужаснувшись этой сизифовой перспективы. «Всегда,— уже более уверенно отвечает он самому себе. — Потому что даже в пост-революционном обществе, основанном на идеалах, которые близки всем разрушителям, — сохранятся возможности для коррупции, новой бюрократии, новых институтов, которые, будучи первоначально прогрессивными, постепенно превратятся в закостеневшие структуры, подлежащие в свою очередь разрушению» (стр. 325). На этой надрывно-нигилистической ноте Фогель и завершает свою книгу. Он полагает, что тем самым приблизился к идеалу социальной свободы, а «разрушитель-

---

* T. Mead. The Movies Are a Revolution. — «The New American Cinema», p. 48.

ное кино» превратил в действенное орудие «леворадикального» протеста. И не замечает, что провозглашаемая им «свобода» имеет только негативные характеристики — как «свобода от...», а не как «свобода для...».

Существует, правда, одно обстоятельство, которое проливает свет на происхождение тезиса Фогеля о «разрушении разрушителей». Это то, что было названо Маркузе «репрессивной толерантностью» — то есть способность современного капитализма интегрировать любой чрезмерно «эстетизированный» протест, превратить «разрушение» в товар, в безобидное средство массового потребления. Так случилось сначала с битниками, потом с хипстерами, наконец с хиппи, с пророками «сексуальной революции» и т. п. Фогель, кстати, совершенно справедливо пишет о том, что после таких фильмов, как «Я — любопытная», «Последнее танго в Париже», «Заводной апельсин» или «Соломенные псы», стало трудно чем-либо шокировать буржуазию и тем самым «разрушать» ее эстетические и нравственные ценности и вкусы. Об этом же пишет и Эндрю Саррис: «Буржуазия эксплуатирует авангардизм, чтобы удовлетворить свои фантазии. Иначе говоря, если бы Ионаса Мекаса не существовало, истеблишмент должен был бы его придумать» *. И Фогель тоже с горечью предупреждает своих товарищей по киноавангарду, чтобы они не строили чрезмерных иллюзий относительно мимолетного интереса, проявленного по отношению к ним системой буржуазной кинокоммерции.

●

Какие же из всего этого можно сделать выводы?

Как видно, реализовать свой замысел Фогелю не удалось. Он не смог наполнить эстетику «подпольного» кино новым позитивным содержанием и в целом остался на уровне того самого битнического негативизма, который первоначально замыслил преодолеть. Как и Гинзбергу, ему остается только «кричать»...

Построить «новое кино» на принципах, предложенных Фогелем, невозможно. Эстетика «разрушения» — это «зряшное» отрицание, то есть отрицание без утверждения. Все, что отрицает Фогель и что «разрушает», по его мнению, «подпольное» кино, порождено все тем же ненавистным ему американским обществом. Фогель не может преодолеть своего мелкобуржуазного анархизма и осознать, что каждое отрицание неразрывно связано с утверждением новых идеалов, с созданием позитивной эстетической программы, которая может быть создана на путях социальной революции, в контексте общемировых процессов социалистической и буржуазной идеологий. Как явствует из его книги, Фогель этого решительно не понимает.

К тому же, в действительности «подпольное» кино вовсе не обладает теми чертами, которые приписывает ему Фогель. «Новое кино» в теории и «подпольное» кино на практике — разные вещи. Да и сам богатый материал, который использует Фогель, фактически разрушает его замысел.

Теория «разрушительного искусства» оказалась не в ладах с практикой бунтарей «подпольного» кино. Система авангардистской киноэстетики неизбежно оборачивается эстетизацией скептицизма, декорированной леворадикальной риторикой.

О теории Фогеля можно поэтому сказать словами Гегеля, который охарактеризовал «скептическое сознание» как этап, который, как он полагал, необходимо преодолеть для того, чтобы достичь позитивного знания: «Это сознание... — писал Гегель, — есть бессознательная болтовня, переходящая от одной крайности — от себе самому равного самосознания — к другой крайности — к случайному, сбитому с толку и сбивающему с толку сознанию» *.

---

* A. Sarris. The Independent Cinema. — «The New American Cinema», p. 55.

* Г. Гегель. Феноменология духа. Соч., т. 4. М., 1959, стр. 111.

Синерама

Болгария

К столетию Апрельского восстания 1876 года, ставшего переломным событием в многовековой борьбе болгарского народа против оттоманского владычества, кинематографисты Народной Республики Болгарии приготовили целый ряд документальных и научно-популярных фильмов, освещающих различные аспекты восстания, воссоздающих отдельные его эпизоды. Картина «Апрельское восстание», поставленная Кириллом Тошевым, дает подробное и тщательное исследование его причин, развития и результатов. В фильме использованы иконографические материалы, раньше не появлявшиеся на экране — в частности, знаменитая прокламация о начале восстания, известная в истории Болгарии под названием «Кровавое письмо».

Режиссер Юлий Стоянов завершил работу над фильмом «Годовщина», публицистической картиной, которая повествует не столько о самом восстании, сколько о том, как реагировали на него широкие слои болгарского народа. Своеобразным дополнением к этой ленте является картина Ивана Ботушарова «Дипломатическая хроника», рассказ о том, как отнеслись к восстанию за пределами Болгарии. Однако «Дипломатическая хроника» не ограничивается лишь Апрельским восстанием — тематически она перебрасывает мостик к другой знаменательной дате — столетию со дня завершения освободительной русско-турецкой войны, имевшей своим результатом окончательное освобождение Болгарии от турецкого ига. В ряду лент, посвященных этим двум годовщинам, должно быть названо несколько кинобиографий, в частности, фильм о великом революционере и поэте Христо Ботеве «О нем еще будут петь века» режиссера Ины Гуляшка, «Захари Стоянов» Юлия Стоянова, рассказывающий о сложной и противоречивой фигуре этого прославленного летописца апрельских событий. Легендарной болгарской революционерке Райне Княгине посвящена картина «Старый дом в Панагюрище» режиссера Доры Ковачевой. Образ другого героя восстания, Добри Чинтулова, в центре фильма «Балканы поют...» Николы Манчева, подвиг Цанко Люстабанова воссоздает лента режиссера Христо Илиева «Новосельское восстание». Замыкает эту серию картин многосерийное телевизионное полотно «Записки о болгарском восстании», которое снимает Борислав Шаралиев по книге Захари Стоянова.

●

Роман Генчо Стоева «Циклоп», посвященный жизни моряков подводного флота, жизни напряженной, исполненной драматизма, вышел в свет в 1973 году и сразу же завоевал популярность среди читателей. И вот теперь, три года спустя, роман переносит на экран известный болгарский режиссер Христо Христов («Иконостас», «Наковальня или молот», «Последнее лето», «Дерево без корней»). В интервью журналу «Филмови новини» Христов поделился своими мыслями о будущем фильме: «Роман — это философское эссе, написанное в форме исповеди главного героя. В фильме я хочу сохранить структуру романа, попытаться, если можно так выразиться, «экранизировать» сознание главного героя... Поэтому фильм тоже представляет собой исповедь, рассказ от первого лица... Это будет картина об испытании характера, картина, в центре которой — обыкновенная история людей необыкновенной профессии, для которых главное — это чувство долга...» Отвечая на вопрос, что означает название романа и фильма, Христов сказал: «Заглавие — одна из больших находок писателя. Циклоп — это перископ подводников, единственный глаз, с помощью которого они связаны с миром. Но существует и еще один смысл:

«Циклоп», режиссер Христо Христов

циклоп — это как бы «внутренний» глаз, обращенный на самого себя, это «субъективное» зрение. В фильме снимаются Михаил Мутафов, Пенко Пенков, Павел Попандов и Григор Вачков. Оператор — Венец Димитров.

О. Антонов

Индия

Для советской киноаудитории известный актер и режиссер Радж Капур до сих пор остается символом индийского кино. Его ранние фильмы: «Бродяга» (1951), «Господин 420» (1955) имели у нас в стране огромный успех.

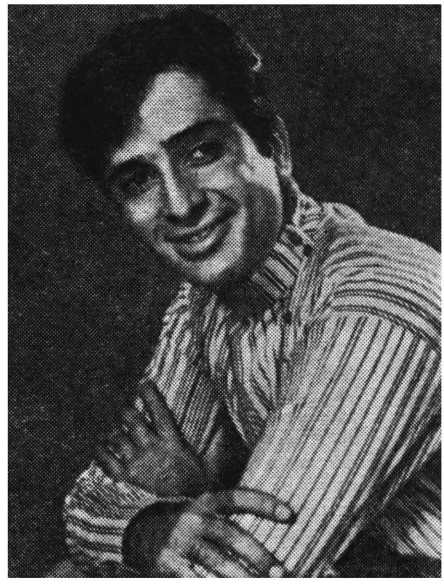
Картины Раджа Капура покорили советских людей не своим экзотическим колоритом, а жизнеутверждающим пафосом, интересом к судьбе «маленького человека», протестующего против социальной несправедливости и предрассудков.

С тех пор прошло более 20 лет. За это время Радж Капур поставил много новых картин, из которых три — «Сангам» (1965), «Мое имя клоун» (1970) и «Бобби» (1974) — демонстрировались на наших экранах

За последние два десятилетия советский зритель познакомился с творчеством других режиссеров Индии, просмотрел свыше 60 фильмов.

Однако Радж Капур, как и прежде, остается одним из фаворитов советских любителей кино. В письмах, которые получает редакция «ИК», часто встречается просьба рассказать о творческой судьбе артиста, его сыновей и родственников, также снискавших успех у зрителей своей страны.

В последнее время Радж Капур все чаще выступает как актер в фильмах других режиссеров и своего старшего сына Рандхира. Так, в кинокомедии «Два сыщика» (режиссер Нареш Кумар) Радж Капур и Раджендра Кумар играют частных детективов, разыскивающих сбежавшую из дома незамужнюю дочь миллионера В картине «Моя страна, моя вера», посвященной борьбе за освобождение Бангладеш, Радж Капур выступает в роли бенгальского доктора.



Шаши Капур

В Индии все фильмы с участием Раджа Капура пользуются большой популярностью. Творческая индивидуальность Капура, а также кинематографическая деятельность его старшего брата Шамми и младшего Шаши, не говоря уже о головокружительной карьере старшего сына Рандхира и среднего Риши, стали объектом пристального внимания специалистов в области кино.

Шаши Капура справедливо называют звездой первой величины на небосклоне индийского кинематографа. За 15 лет работы в кино он исполнил главные и эпизодические роли в 75 фильмах. В настоящее время его пригласили сниматься еще в 60 (!!!) картинах. В недалеком будущем три фильма с участием Шаши Капура («Борьба за жизнь», «История любви», «Любовь — это жизнь») будут дублированы на русский язык, и советский зритель сможет познакомиться с этим талантливым актером.

Вниманием индийских зрителей пользуется и Шамми Капур. Он начал свою карьеру как киноактер на характерные роли и в течение 1951—1965 годов создал целую галерею запоминающихся образов. В актерской биографии Шамми Капура было больше, чем у кого-либо из капуровской «кинодинастии», личных невзгод, творческих взлетов и падений В 1965 году после смерти жены Шамми Капур намеревался навсегда порвать с кино, но магическая сила киноискусства вернула его в кинематограф в новом качестве — он стал режиссером. Несколько лет назад состоялась премьера его фильма «Маноранджан». Сейчас Шамми Капур снимает свой второй фильм — «Обман».

Риши впервые заявил о себе в фильме «Бобби». Затем его пригласили сниматься сразу в нескольких картинах («Вымогательство», режиссер Рави Тандон, «Герой», режиссер Прамод Чакраварти, «Любовь — это жизнь», режиссер Яш Чопра и др.). Последние два фильма были показаны на IV Ташкентском международном фестивале.

Рандхир дебютировал как актер и режиссер в фильме «Вчера, се-

годня и завтра». В этой картине участвовали также его жена Бабита Шивдесани, дед Притхвирадж Капур и сам Радж Капур. После этого Рандхир снялся в «Совместном путешествии» (режиссер Анандсагар), в фильме «Ловкость рук» (режиссер Мехра), в «Любвеобильном сердце» (режиссер Наренда Беди) и в целом ряде других картин.

В самом конце прошлого года на экраны индийских кинотеатров вышел новый фильм Рандхира Капура «Закон возмездия» (в главных ролях снимались Рандхир, Радж Капур и Премнатх). По теме он напоминает «Бродягу». Однако если в «Бродяге» отрицается какое-либо предначертание свыше, акцентируются социальные мотивы в жизни отдельной личности, то в «Законе возмездия» отразилась ортодоксальная индуистская вера в неотвратимость судьбы, которая и предопределяет всю композиционную структуру фильма.

В декабре этого года Радж Капур заканчивает съемки своего нового фильма «Правда, любовь, красота». В этой картине в главных ролях заняты Шаши Капур и известная актриса Зинат Аман, которую советские зрители скоро увидят в фильме «Незнакомка». В своей новой работе Радж Капур поднимает ряд важных социально-нравственных проблем.

Ю. Корчагов

Испания

Рост демократического движения в Испании становится все более важным фактором в общественно-политической и культурной жизни страны. Катастрофическое падение престижа фашистского режима в последние годы правления Франко, значительное ослабление его фактической власти давало некоторую возможность для пробуждения национального искусства

Долгие годы судьбы испанского кинематографа связывались с одним-двумя именами талантливых художников вроде Бардема или Берланги, чья деятельность выливалась в бесконечную борьбу с властями и цензурой. Отдельные художественные достижения давались испанскому кино ценой героических жертв и высокого мужества.

Распад франкистской идеологии привел к значительному росту активности деятелей искусства, в том числе — в кино. Обновление испанского кинематографа прежде всего связывается с именем Карлоса Сауры, чьи последние фильмы — «Кузина Анжелика», «Анна и волки» — привлекли внимание кинопрессы за границами Испании.

Новое произведение Сауры «Выкорми ворона», законченное им в 1976 году, подтверждает, что в лице этого режиссера мы имеем дело с интересным мастером. Работая в фашистской стране, Саура выработал особый стиль анализа социальной действительности. Он как бы концентрирует сложные общественные конфликты, замыкая их в узком кругу буржуазной семьи, на примере которой исследуется все испанское общество.

«Выкорми ворона» следует этой же концепции режиссера. Вновь в центре внимания Сауры испанская буржуазная семья со всеми ее проблемами, банальными представлениями, типом мышления.

Глава семьи — бывший офицер, сражавшийся в составе франкистской дивизии на русском фронте во время второй мировой войны. Жизнь семьи полна горечи и трагизма. Конфликты между родителями, драма детей — трех девочек, травмированных семейными неурядицами, смерть матери, приход в дом любовницы отца — все это создает ту тягостную атмосферу, которая накладывает неизгладимый отпечаток на героиню фильма — Анну. В начале фильма Анне всего 8 лет, затем мы видим ее взрослой женщиной (в исполнении Джеральдины Чаплин), которая

«Семья Паскуаля Дуарте», режиссер Рикардо Франко

вспоминает о своем детстве и безжалостно судит прошлое.

Главный художественный прием Сауры — это скрещение двух взглядов на одни и те же события. Их взаимоналожение с особой остротой обнажает фальшь и ужас той жизни, которой вот уже сорок лет живет Испания.

Реалистический и суровый фильм Сауры глубоко отличается от той «лакировки действительности», которой занимается «официальное» испанское кино. Саура прокладывает новые пути для демократического и реалистического обновления испанского кинематографа.

По пути, проложенному Саурой, Берлангой, Бардемом, идут и некоторые другие художники.

За пределами Испании еще мало кому известно имя Рикардо Франко. Первый фильм этого молодого режиссера был запрещен испанской цензурой — «за анархизм и подрывной дух».

Второй фильм Франко «Семья Паскуаля Дуарте» снимался втайне от цензуры. Он смог появиться только потому, что в качестве его литературной основы был использован роман крупнейшего испанского писателя Камило Хосе Селы. Но роман этот, близкий по своим настроениям к экзистенциализму, описывающий бессмысленное, однообразное и пустое существование сельскохозяйственного рабочего Паскуаля Дуарте, был решительно переосмыслен режиссером. Абстрактно-философские концепции литературного первоисточника, тема абсурда и отчаяния, пронизывающих бытие, занимающая в нем главное место, были отодвинуты на второй план. А сама история-притча была помещена режиссером в конкретный исторический контекст. В фильме показан целый ряд важнейших исторических событий — провозглашение республики в 1931 году, годы правления Народного фронта, гражданская война и приход к власти франкистов.

Социальная конкретность истории превращает фильм Рикардо Франко в реалистическое описание жизни испанских крестьян при фашизме. Жестокость Дуарте оказывается следствием не некоей имманентной человеческой сущности, но продуктом тех социальных условий, в которых живет испанский крестьянин. Режиссер детально воспроизводит «животный» быт крестьян, тупую тиранию отца-алкоголика, насилие земельных собственников. Первый акт жестокости, к которому приходит Паскуаль Дуарте, в порыве озлобленности убивающий свою собаку, рассматривается Франко как проявление неосознанного анархического протеста героя против всех уродств его жизни. Эскалация жестокости в фильме — убийство Дуарте своего коня затем сутенера своей сестры — это действия, совершаемые доведенным до полного отчаяния человеком, не понимающим, кто отвечает за трагедию, переживаемую Испанией.

В конце фильма режиссер подводит своего героя к смутному пониманию истины. Паскуаль, выпущенный из тюрьмы, направляет свое ружье на землевладельца, безжалостного эксплуататора крестьянства.

Еще более смелым является произведение другого испанского режиссера Жаиме Камино «Долгие каникулы 36 года».

Это произведение вызвало особый гнев мадридских властей. Фильм Камино во многом преодолевает те узкие рамки социальной критики, в которых все еще вынуждено развиваться прогрессивное испанское кино Если фильм Сауры критикует франкизм через призму семьи, а Рикардо Франко — на примере судьбы одного крестьянина, то Камино стремится дать более широкую панораму испанской действительности. В своем фильме он открыто касается такой запретной темы, как гражданская война 1936 года. Красные флаги на экране, звуки «Интернационала» повергли в бешенство королевскую цензуру

Режиссер рассказывает историю жизни небольшого городка вблизи Барселоны во время гражданской войны Отрезанные от всего мира жители городка ждут развития событий. Одни возлагают надежды на победу республиканцев, другие ждут победы фашистов. Скука, голод, холод, неясность перспектив, страх, обывательская безнравственность — такова картина испанской действительности, отразившаяся в картине Камино. Лишь один герой фильма преодолевает оцепенение, уходит сражаться на стороне республиканцев и погибает Фильм кончается победой франкистов, «освобождающих» жителей городка от заточения. Однако вместе с долгожданным «освобождением» над городом воцаряется ночь, бесконечная ночь фашизма. Финальные кадры глубоко символичны. На горизонте движутся зловещие силуэты франкистской кавалерии, напоминающие страшных всадников апокалипсиса.

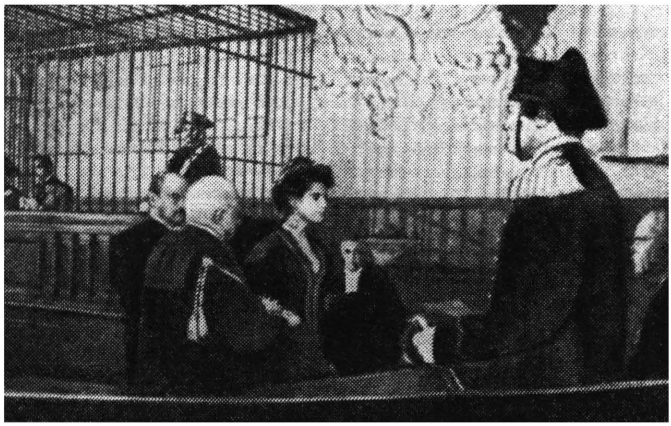
Фильм Камино оказался настолько откровенным выступлением против фашистского режима, что мадридское правительство приложило все усилия, чтобы фильм не попал за границу. Более чем странную позицию, вызвавшую протест печати, заняла по отношению к фильму дирекция Каннского фестиваля 1976 года, отказавшаяся под нажимом Мадрида показать фильм Камино на фестивале.

М. Бениаминов

Италия

Творчество режиссера Паскаля Скитиери критики причисляют к политическому направлению итальянского кино, сравнивая его фильмы с работами Франческо Рози, Луиджи Коменчини, Джилло Понтекорво. Возможно, это объясняется тем, что Скитиери работал какое-то время ассистентом Рози.

«Лючия и хулиганы» — четвертый фильм, выпущенный Скитиери под своей фамилией. До этого, используя опыт работы в криминалистике, он поставил два вестерна под псевдонимом Уильям Перфорд.



«Лючия и хулиганы», режиссер Паскаль Скитиери

Действие картины «Лючия и хулиганы» происходит в конце прошлого века в Неаполе. Жителей города терроризирует шайка местных бандитов, которые, провозгласив себя защитниками бедных, а на самом деле держат все население в постоянном страхе и диктуют ему свои законы.

Повествование идет от лица главаря бандитского мирка, носящего кличку Железное сердце. Судьба сталкивает его с адвокатом (Франко Неро), отдающим все свои силы на защиту бедных от посягательств мафиозо. После первых стычек бандит и адвокат неожиданно становятся неразлучными друзьями. Но оба принадлежат к двум противоположным мирам, сосуществование которых невозможно, и потому дружба эта опасна для них обоих.

Трагична судьба главных героев: Железное сердце расстается со своей возлюбленной (ее играет Клаудиа Кардинале), а адвоката во время судебного заседания избивает мальчик, защите которого он отдал все силы своей души

Последние кадры фильма внезапно переносят зрителя в сегодняшнюю Италию. Карабинеры ведут под конвоем молодых бандитов в наручниках. Двадцатый век, говорит тем самым Скитиери, не принес жителям итальянского юга никаких перемен. В этом районе продолжает орудовать мафия.

Фильм «Лючия и хулиганы» вызвал в зарубежной прессе множество положительных отзывов. Однако некоторые критики, и в частности французский критик Жан де Баронсели, считают, что попытка соединить структуру зрелищного фильма-приключения, который обычно имеет успех у зрителей, с политическим контекстом удалась бы автору в большей мере, если бы он не пытался прибегнуть к историческому алиби, а построил свой фильм на фактуре сегодняшней Италии, впрямую отразив экономическую и социальную нищету современного Неаполя. Не превращая персонажей своей картины в героев средневековых легенд, не увлекаясь романтическим поворотом фабулы, Скитиери, как считает рецензент, мог сделать фильм более обличительным и актуальным.

Ю. Цветова

Колумбия

Имя режиссера Карлоса Альвареса неразрывно связано с новым кино Колумбии. Его фильмы «Штурм», «Колумбия-70», «Что такое демократия» были отмечены международными премиями, а сам режиссер пользуется репутацией одного из ведущих режиссеров Латинской Америки.

Карлос Альварес опубликовал много статей. Во всех его работах чувствуется страстность, боль и нежелание художника примириться с существующим положением в кинематографе, когда право на прокат имеют только фильмы, сделанные по заказу правящих партий, фильмы, восхваляющие частную собственность и эксплуатацию, фильмы коммерческие, далекие от реальных проблем страны, фильмы, в которых Колумбия показана как райский уголок. В 60-е годы началась открытая классовая борьба в среде кинематографистов, которые резко размежевались на два непримиримых лагеря. Одни остались на службе у буржуазии, другие посвятили свое творчество делу освобождения трудящихся.

Картины Карлоса Альвареса и его товарищей рассказывали о борьбе народа, о его проблемах, сомнениях, победах. Фильмы эти были сняты просто, в реалистической манере. Каждый из фильмов содержал один и тот же вывод — Колумбии нужна революция.

Конечно, работы прогрессивных кинематографистов подвергались жесточайшей цензуре. У них не было денег, чтобы купить камеры, а работать приходилось под постоянной угрозой полицейских преследований и арестов.

Тем не менее, энтузиазм не угасал: прогрессивные кинематографисты сами финансировали и сами прокатывали свои картины. Профессиональные недостатки, обусловленные отсутствием техники, компенсировались в их картинах честной политической позицией, открыто звучащей с экрана правдой.

Фильм «Колумбия-70» Карлоса Альвареса рассказывал о нищенских условиях существования женщин Боготы. Картина «Человек и соль» Габриэлы Сампер повествовала о труде рабочих на солевых разработках. Три интервью, взятые у жителей, прошедших через пытки за отказ сообщить о месте пребы-

вания партизан, легли в основу фильма «Встречи на равнине Планас», поставленного священником Густавом Пересом, Мартой Родригес и Хорхе Сильва. Фильм Хулии Альварес «Однажды я спросила», ставящий проблемы человека и религии, не только констатировал разложение колумбийского общества, но и указывал путь, по которому пойдет революционный процесс.

В одной из своих статей Карлос Альварес писал о том, что у него возникла потребность рассказать людям о своей работе, о своих жизненных наблюдениях. Карлос Альварес решил написать книгу. Но осуществить это ему, к сожалению, не удалось.

5 июля 1972 года люди в военных мундирах ворвались в дом Карлоса Альвареса, где он жил и работал вместе со своей женой Хулией Альварес, тоже режиссером. Честный художник-патриот был брошен в тюрьму. В этот же день без ордера на арест были арестованы и отправлены в тюрьмы другие, наиболее видные представители нового кино Колумбии. Среди них: режиссер-мультипликатор Мануэль Варгас, режиссер-документалист Габриэла Сампер, прокатчик Хорхе Моранте. Полиция конфисковала все съемочное оборудование, были изъяты копии и негативы фильмов. В течение десяти дней арестованных держали в одиночных камерах, подвергали унижениям, пыткам, допросам, которые длились по десять часов без перерыва. Все это пришлось пережить и Хулии Альварес, которая ждала ребенка.

В чем же обвинялись кинематографисты? За что военный трибунал угрожал им тюремным заключением сроком от четырех до четырнадцати лет? Лишь спустя несколько недель стало известно, что Карлос Альварес и его коллеги привлечены к ответственности за то, что, показывая в фильмах истинное положение в стране, они тем самым «подрывали устои государства».

Многочисленные протесты прокатились по университетам Латинской Америки. Митинги и собрания сопровождались демонстрацией фильмов Карлоса Альвареса. Дружеская солидарность и международная поддержка не только облегчили условия пребывания узников в тюрьме, но и ускорили их освобождение.

После 19 месяцев тюремного заключения Карлос Альварес был временно выпущен на свободу.

Несколько лет о судьбе режиссера ничего не было известно. Сведения, время от времени просачивавшиеся в иностранные газеты, были противоречивые. Одни говорили, что он в Колумбии, но не работает, сломлен морально и физически. Другие рассказывали, что он снимает фильм за пределами своей страны.

Но вот в прессе появилось сообщение о том, что в колумбийской синематеке «Дистриталь» состоялась встреча за «круглым столом» кубинских и колумбийских кинематографистов, журналистов, студентов. С колумбийской стороны в этой встрече приняли участие Франсиско Норден, Сиро Дуран, Луис Альфредо Санчес, Лисандро Дуке и... Карлос Альварес

На дискуссии обсуждались актуальные, жгучие вопросы латиноамериканского кино: как делать политические фильмы и показывать их, как завоевать зрителя, как совместить политическое содержание фильма с высоким профессиональным и художественным уровнем. С особым вниманием были выслушаны выступления кубинских кинематографистов — вице-президента ИКАИКа Сауля Елина, режиссера Мануэля Переса и актрисы Дейзи Гранадос, которые особо подчеркнули значение кино как важного средства в деле социальных преобразований в стране.

В ходе встречи было решено, что отныне Карлос Альварес будет показывать в Колумбии кубинские фильмы.

И хотя сегодня Карлос Альварес лишен возможности делать картины, его позиция в искусстве остается неизменной: это позиция честного художника-гуманиста, непримиримого борца за справедливость.

И. Сашина

«Однажды я спросила», режиссер Хулия Альварес

Куба

На XX Международном кинофестивале в Карловых Варах главный приз — «Хрустальный глобус» — был присужден кубинскому фильму

«Кантата о Чили», который поставил известный режиссер Умберто Солас («Мануэла», «Люсия», «Ноябрьский день», «Симпарале»). Эта лента историческая, она рассказывает о стачке рабочих селитряных предприятий и шахт в 1907 году. Стачка, в которой приняли участие десятки тысяч трудящихся, получила название «Кровавая бойня в Икике». Восстав против нечеловеческих условий труда и жизни, рабочие вместе с семьями покинули селитряные рудники, спустились с гор и направились в Икике. Они требовали у властей принятия решительных мер, которые бы улучшили их бедственное положение. Но чилийское правительство, защищая интересы национальной буржуазии и иностранных монополий, отдало приказ расправиться с рабочими. К бастующим в городе примкнули боливийцы, перуанцы, аргентинцы, которые пришли сюда в поисках работы. Они проявили героизм и мужество, поддержав своих братьев-чилийцев. Но борьба была слишком неравной. В ход были пущены пулеметы. В результате чудовищной расправы три тысячи шестьсот рабочих было убито и несколько тысяч ранено.

По мнению создателей фильма, обращение к этому историческому факту позволяло не только вскрыть механизмы проникновения неоколониализма в страны Латинской Америки, но также провести параллель с недавними событиями, потрясшими Чили — с фашистским мятежом 1973 года.

Авторы фильма прибегают к разнообразным средствам кинематографической выразительности. Монтаж картины подчинен не фабульной пружине, а движению мысли. Операторская работа Хорхе Эррера, по мнению кубинских кинокритиков, великолепна. Свет в фильме — «действующее лицо», которое создает особую атмосферу в кадре, передает напряженность борьбы.

В фильме звучит кантата композитора Лео Брауэра, которая, подчеркивая и усиливая драматичность происходящего на экране, позволяет более глубоко воспринимать правдивый рассказ о далеком прошлом.

В центре фильма — коллективный герой. И в этом смысле «Кантата о Чили» развивает на новом материале идею предыдущей работы Умберто Соласа «Симпарале» — фильма о Гаити, о борьбе народа этой страны за свое освобождение. По мнению авторов, такие ленты способствуют познанию латиноамериканской действительности, призывают к революционной борьбе.

●

Кубинская синематека была создана как один из отделов ИКАИКа — кубинского института киноискусства и кинопромышленности. Сами кубинцы считают датой ее основания день, когда состоялся показ фильма «Броненосец «Потемкин».

С первого дня своего рождения кубинская синематека сотрудничает с родственными учреждениями социалистических стран. Госфильмофонд СССР первым оказал молодой организации помощь, которую ее директор Эктор Гарсиа Меса назвал «грандиозной», позволившей проводить циклы по советскому кино 20-х, 30-х и 40-х годов.

Несмотря на то, что кубинская синематека еще в 1961 году стала членом ФИАФ (Международная федерация киноархивов), а в 1967 году вошла в УКАЛ (Союз латиноамериканских синематек), на ее работе постоянно сказывалась изоляция и блокада, которой была подвергнута первая в Латинской Америке социалистическая страна. В 1969 году Департамент США, отказав в визе кубинской делегации, сделал невозможным ее участие в работе XXV конгреса ФИАФ, проходившего в Нью-Йорке. Это вызвало международный протест и послужило поводом для принятия резолюции о необходимости впредь проводить конгрессы в странах, гарантирующих участие всех членов этой организации.

За сравнительно небольшой срок своего существования кубинская синематека сумела собрать значительную коллекцию короткометражных и полнометражных фильмов наиболее выдающихся мастеров кино, таких, как Эйзенштейн, Пудовкин, Чаплин, Де Сика, Форд, Клер, Мурно, Пабст, Росселлини, Ланг, Куросава, Бунюэль, Висконти, Бергман, Антониони, Бардем и другие. Но основную свою задачу работники кубинского киноархива видят отнюдь не только в приобретении и сохранении ценнейших материалов, необходимых для изучения кино специалистами. Еще более важно, по их мнению, знакомить широкие народные массы с лентами национального кинематографа, которые отражают историю революции, сражения, которые велись на военном, экономическом, социальном и политическом фронтах. В программы включаются еженедельные «Латиноамериканские новости ИКАИКа», которые снимаются под руководством Сантьяго Альвареса и дают правдивую информацию не только о социалистических преобразованиях на Кубе, но и о революционном движении на всем континенте. По всей стране демонстрируются фильмы из серии «Народная энциклопедия».

С декабря 1961 года синематека начала организовывать ежедневный показ фильмов в своем кинозале, рассчитанном на 1500 человек. Специальные циклы демонстрируются для школьников, а с января 1964 года стала постоянной обширная программа «Панорама кино», предназначенная для студентов и пользующаяся у них огромной популярностью. Синематека уделяет большое внимание пропаганде киноискусства не только в столице, но и в других городах и провинциях страны, где ей принадлежат еще 13 залов. В результате такой деятельности, с программами синематеки ознакомилось уже более 3,5 миллионов зрителей.

Огромно и международное значение кубинской синематеки, ставшей сегодня крупнейшим хранилищем фильмов, созданных на латиноамериканском континенте. После фашистского переворота в Чили на Кубе разместилась чилийская синематека Сопротивления, которой руководит известный режиссер Педро Часкель, являющийся в настоящее время генеральным секретарем УКАЛ.

И. Быкова

Франция

Франция — одна из немногих стран Запада, где существует «рабочее кино». Оно имеет за своими плечами уже немалый стаж деятельности и множество кинопроизведений в своем активе.

Однако слабая техническая база, профессиональная неподготовленность, а порой и идейная неопределенность, отсутствие ясной классовой позиции мешают развитию «рабочего кино», ослабляют его воздействие на зрителя.

Тем больший интерес вызывает новый фильм Рене Вотье и Николь Ле Гаррек «Когда ты говорил Валери...», вносящий новую струю в развитие французского «рабочего кино». «Когда ты говорил Валери...» — это фильм о рабочем классе, увиденном глазами рабочего класса.

Фильм, как и большинство произведений подобного жанра, рассказывает о забастовке. Центр народной культуры Сен-Назера, а также профсоюзная организация ВКТ и другие профсоюзные центры заказали Вотье и Ле Гаррек «фильм-размышление» и обеспечили режиссеров необходимыми средствами, предложив им построить их киноррассказ на материале событий в городке Триньяке, где рабочие ведут борьбу против закрытия завода туристских автокараванов и связанных с этим массовых увольнений.

Профсоюзные организации по просьбе режиссеров купили для рабочих завода камеры, фотоаппараты, видеомагнитофонную технику. Рабочие активно включились в создание фильма. В результате съемочная группа собрала богатейший урожай материалов — пленок, кассет, документов. Между монтажным залом в Париже и заводом в Триньяке установилась тесная связь. Сами рабочие приезжали в монтажную, чтобы работать над материалом.

Фильм состоит из профессиональных материалов, смонтированных с любительскими кадрами, выполненными рабочими. Съемки фильма превратились в политическую акцию, поскольку творческая работа требовала от рабочих постоянного анализа событий, их глубокого осмысления. Сами материалы фильма стали орудием классовой борьбы.

В результате был сделан фильм, состоящий из пяти частей, примерно по полчаса каждая. Такая конструкция фильма не случайна: он предназначен прежде всего для демонстрации на заводах в основном во время обеденного перерыва. Таким образом, пять коротких сеансов в течение пяти дней позволят рабочим познакомиться с фильмом целиком.

Фильм стремится охватить жизнь рабочих в разных аспектах. Первая часть называется «Жить в Триньяке» и рассказывает о том, как предприниматель Тригано начинает строить свой завод автокараванов, получая большие субсидии от государства и как этот хищник решает по истечении пяти лет закрыть завод и начать строить новый, с новыми субсидиями и льготами, обеспечивающими сверхприбыли.

Вторая часть фильма называется «Нет хороших хозяев» и рассказывает о политике Тригано на заводе. Так постепенно, сквозь сложный социальный контекст вырисовывается подлинная ситуация, при которой забастовка неминуема. В третьей части, «Жизнь рабочих», показано, как рабочие занимают завод, но затем, поддавшись на обещания, прекращают забастовки.

Фильм Вотье и Ле Гаррек — это не сухой дидактический анализ, в нем есть место и для песен, пронизывающих произведение, подобно брехтовским зонгам, и для юмора.

Фильм только выходит на экраны, а его авторы уже подвергаются преследованиям. Цензура потребовала ликвидации нескольких эпизодов и выдачи соответствующих негативов суду. Вотье отказался пойти на уступки и заявил, что он отдаст негативы только в том случае, если полиция передаст общественности свои пленки, на которые снимались демонстрации и забастовки.

Впрочем, Вотье не привыкать к борьбе с цензурой и властями. В свое время за один из первых антиколониальных фильмов «Африка-50» он был приговорен к году тюремного заключения. В его теперешней борьбе у него есть мощная поддержка — 15 тысяч членов профсоюза, финансировавших его фильм.

●

Во Франции учреждена новая кинематографическая премия — «Цезарь». В 1975 году она присуждена фильму Роберто Энрико «Старое ружье»; лучшим режиссером, лауреатом премии «Цезарь» стал Бертран Тавернье, постановщик картины «Пусть начнется праздник!». Большинство премий по другим разделам получили также участники этих картин: Филип Нуаре, сыгравший главную роль в «Старом ружье» — за лучшее исполнение мужской роли; композитор фильма Франсуа де Рубо — за лучшую музыку.

Лучшим иностранным фильмом французские кинематографисты назвали «Запах женщины» (режиссер Дино Ризи, Италия).

Отныне премии «Цезарь» будут присуждаться во Франции ежегодно.

М. Ямпольский

Чили (Патриотические силы)

Член Политкомиссии ЦК Коммунистической партии Чили, известный чилийский писатель Володя Тейтельбойм (в нашей стране известны его романы «Сын селитры» и «Зерна на песке») рассказал о судьбе чилийского кинематографа после прихода к власти режима Пиночета и о рождении кино чилийского Сопротивления:

«Сразу же после захвата власти путчисты приступили к методичному, варварскому уничтожению всего лучшего, что было создано чилийской кинематографией

Во дворе студии «Чили-фильм» были преданы огню хроникальные ленты, которые выпускались в стране, начиная с сорок пятого года, в том числе и уникальные исторические кадры периода диктатуры Гонсалеса Виделы. Были сожжены и бесценные материалы о важнейших событиях, которые характеризуют годы правления правительства Народного единства — провозглашение Альенде президентом, национализация меди, визит в Чили Фиделя Кастро. Руководивший операцией по ликвидации киноматериалов капитан Карвальо приказал уничтожить также исторические кадры, запечатлевшие похороны вождя чилийского пролетариата, основателя Компартии Чили Луиса Эмилио Рекабаррена.

В огонь полетели негативы почти всех чилийских художественных фильмов — «Гусары смерти» режиссера Педро Сиены, комедия Лучо Кордобы «Отец Питильо», картины «Пустой дом», «Воспоминания» и другие. Так история чилийского кинематографа была безжалостно перечеркнута фашизмом.

«Мы ведем войну против всех, — цинично заявил после этого Пиночет, — и кино не является в этом смысле исключением».

Сейчас в Чили снимать настоящие фильмы невозможно. Кино объявлено опасным врагом хунты, разносчиком «вредных идей». Сегодня вся кинематография страны — это выпуски «Висьон де Чили», примитивных солдафонских лент, прославляющих «доблести» фашистской камарильи и пропагандирующих «новые порядки».

Но в Мексике, на Кубе, во Франции, в социалистических странах Европы можно видеть, как чилийское кино возрождается из пепла. Особенно радует появление ленты Мигеля Литтина «Это случилось на руднике «Маруся» — картины, получившей в Мексике высший приз Ассоциации кинематографистов — «Золотого Ариэля» и выдвинутой на соискание «Оскара».

Фильм Мигеля Литтина — это высокое произведение искусства. Тема его — расправа над рабочими селитровых рудников «Маруся» — тема историческая, связанная с реальными событиями в рабочих поселках Ла-Корунья и Понтаведра. Хотя действие и развивается в первые годы нашего столетия, тем не менее это рассказ и о военном перевороте 1973 года. Капитан Карвальо, уничтожавший исторические чилийские ленты, наверняка испытал бы ярость, если бы ему довелось посмотреть произведение Литтина. Фашизм увидел бы в этом фильме свое подлинное лицо.

Лучшие силы чилийского кино работают ныне за рубежом. Сейчас и не может быть иначе. Наши кинематографисты при братской помощи кинематографистов многих стран продолжают создавать ленты о своей родине. Они работают с истинно патриотической страстностью, отдавая работе весь свой талант, все свои знания. Они работают, чтобы воссоздать трагедию Чили, предупредить народы об опасности фашизма.

На Кубе с успехом прошли две первые части большой документальной серии чилийского режиссера-документалиста Патрисио Гусмана. Серия носит общее название «Битва за Чили». Первая часть называется «Восстание буржуазии» и рассказывает о направлявшейся ЦРУ и международным империализмом кампании саботажа и провокаций против правительства Народного единства Сальвадора Альенде. Это анализ причин, приведших к свержению законного правительства. Вторая часть «Государственный переворот» — это кинообвинение против организаторов путча. Камера Гусмана — а в фильмах в большинстве своем используются снятые им самим материалы — правдиво освещает события и раскрывает подоплеку заговора против чилийского народа. В настоящее время Патрисио Гусман завершает работу над третьей частью своей серии — «Власть народа». В ней будет рассказано о том новом, что принесла с собой народная власть в Чили, о ростках новых социалистических отношений между людьми, об организаторской роли чилийских коммунистов.

Находясь на Кубе, — говорит В. Тейтельбойм — мне довелось увидеть и созданную кубинскими кинематографистами ленту «Кантата о Чили». Тема картины очень близка к теме моего романа «Сын селитры». Это живой исторический очерк, вскрывающий корни насилия против чилийского народа, насилия, которое всегда осуществлялось олигархией и агентами международного империализма в Чили.

В. Моисеев

Югославия

На прошлогоднем фестивале в Пуле одной из первых премий был удостоен фильм ветерана югославского кино Бранко Бауэра («Лицом к лицу», «Не оглядывайся, сынок») — «Зимовка в Якобсфельде», поэтическая и трагическая история детства военных лет. Действие происходит где-то в Воеводине, самом многонациональном районе Югославии. Но «Зимовка» оказалась своеобразным конспектом будущего, куда более широкого полотна. Сейчас на телеэкраны Югославии выходит десятисерийный телевизионный фильм «Шалаш в Малом Рите», развернутая лирическая эпопея, повествующая о судьбе деревенских мальчишек военных лет.

●

«Четыре дня до смерти» — так называется фильм, посвященный памяти одного из руководителей Коммунистической партии Югославии, секретаря ЦК Джуро Джаковича, убитого в 1929 году королевской полицией «при попытке к бегству». Фильм, которым дебютирует в игровом кино известный режиссер-документалист Мирослав Йокич, рассказывает о событиях, предшествующих аресту и гибели Джаковича, когда в стране свирепствовали полицейский террор, провокации и убийства из-за угла. Югославская печать, подчеркивающая близость картины Йокича той тенденции в мировом политическом кино, которая связывается с фильмами типа «Сакко и Ванцетти» или «Джо Хилл», отмечает удачу режиссера, создавшего яркий и правдивый портрет революционера.

О. Горбов

Александр Миндадзе

Кто-то должен защищать

Кадр из фильма «Слово для защиты» («Кто-то должен защищать»). Руслан — О. Янковский, Ирина — Г. Яцкина

Молодой человек вполне приятной наружности стоит на многолюдной улице, в ожидании, облокотясь на железные перила. Мы украдкой наблюдаем за ним из помещения ателье, разглядываем тщательно, с пристрастием. Портниха моя прямо-таки приникает к стеклянной витрине. Потом наконец оборачивается ко мне и говорит:

— А что это у него вид вроде беспомощный, все щурится, головой мотает?

Объясняю терпеливо:

— При чем тут беспомощный? Просто близорукость у него, вот и создается впечатление.

— А... Ясно, — говорит портниха. — Послушай, а он у тебя случайно не зануда?

— Есть немного, — соглашаюсь я легко.

— Ладно, давай шить, — вздыхает портниха и опускается возле меня на корточки. Я стою перед ней в своем будущем свадебном платье, легком и скромном, лишенном старомодной пышности. Стою, боясь шелохнуться, утыканная всевозможными булавками и иголками, а портниха моя колдует уже над платьем, перекалывает заветные булавки, обмеряет сантиметром.

— Ну, я, положим, сразу догадалась. Как ты только материал принесла, сразу все ясно стало. В ресторане справлять будете? — она говорит быстрым шепотом, скороговоркой, смуглая, нестареющая женщина, вечная ровесница. То улыбнется, то нахмурится — не уследишь. — Ты смотри не зажимай свадьбу-то! Приглашение на два лица... — Манжеты будем оставлять?

— А это уж на твой вкус, — голос мой звучит бодро.

— На мой вкус... — она поднимается с пола, смотрит на меня загадочно. Оборачивается к витрине, снова разглядывает Руслана. — На мой вкус очень вы с ним прилично смотритесь. Да-да. И что-то даже есть у вас общее. Точно, похожи. Верный, между прочим, признак. Любит тебя?

— Да вроде любит.

— Не сглазить бы! — Она озабоченно качает головой. — Ну-ка, постучи по дереву!

Заметив мою усмешку, повторяет строго:

— Постучи, тебе говорят! — И сама даже подносит ко мне стул и без улыбки следит, как я трижды стучу по спинке.

...Руслан заждался меня у железных перил. Выхожу из ателье и сразу замечаю: он стоит на самом солнцепеке в позе терпеливого ожидания, но смотрит уже демонстративно в сторону, всем видом показывает, что терпение его на исходе.

— Неужели в тень нельзя было отойти?

— А где ты видишь тень?

— Ну пиджак-то уж можно сообразить снять...

Он молча снимает пиджак, перекидывает через руку, и мы уже делаем несколько шагов, как вдруг из пиджака вываливается на асфальт коленкоровая книжечка — видимо, какой-то его пропуск. Руслан останавливается, упавшая позади нас книжечка, кажется, окончательно выводит его из равновесия.

Я беру его под руку. Некоторое время мы молча идем по многолюдной улице. У мебельного магазина притормаживаем, помешкав, заходим. И уже продолжаем наш путь по просторному салону, потом оказываемся в импровизированной комнате с фанерными стенами, правда, лишенной потолка. Потолок отсутствует, зато она изысканно обставлена, эта комната, и я неторопливо начинаю осмотр.

Столы обеденный и письменный, изящный сервант, шкаф с надставкой, мягкое, фундаментальное кресло и кресло-качалка — садись, качайся на здоровье! — и секретер, он же бар, и тахта широченная, роскошная тахта... Одним словом, «Ганка»!

— Ну? — спрашивает Руслан.

— Сервант, я думаю, мы продадим. Уж очень много всего. Или сервант или шкаф. — У меня уже вполне конкретные планы. — А качалку — тете в подарок. Как ты думаешь?

Но Руслан «не думает». Он веселится:

— Ай да «Ганка»! Ай да мещанка!

Потом плюхается на роскошную тахту.

— Прекрати. Встань сейчас же! Нас просто выведут отсюда.

Он и не собирается подниматься, сидит на тахте, вдобавок разглагольствует:

— Надо честно признаться, за последнее время я заметно поглупел. Печально, но факт.

— Это от счастья.

— От счастья, — соглашается он охотно. — Ну, и, конечно, устал. Надо отдохнуть.

— Уже? Быстро.

— Не очень, если учесть, что с утра прочел две лекции, потом еще принимал зачет у чужой группы...

Тут он вдруг поспешно поднимается с тахты, я оборачиваюсь и вижу на пороге «комнаты» двоих покупателей.

— Заходите, не стесняйтесь, — приглашает их Руслан. — Будьте как дома...

...Мы движемся по оживленной площади в районе Сокольников. Возле одного из лотков Руслан останавливается, потом догоняет меня и вручает букет цветов. Прекрасный летний день! Мы попадаем в беспечный, пестрый людской круговорот. Подкатывают автобусы, выплескивая на площадь толпы туристов, отдыхающих, экскурсантов, много молодежи, «парочек», кое-кто идет в обнимку. И Руслан тоже кладет мне руку на плечо. Мы становимся очередной парочкой, бредем вместе со всеми к оазису парка...

Но вот сворачиваем в переулок, и я говорю:

— Слушай, и без того жарко, сними руку... И, пожалуйста, идем быстрее.

— Идем.

— Слышишь? Ты можешь прибавить шагу?

— Ну, хочешь побежим? — предлагает Руслан.

—Бежать не надо. Просто идем быстрее.

В конце переулка снова сворачиваем и наконец останавливаемся. Перед нами массивное кирпичное здание с мрачными козырьками на окнах. Озабоченно смотрю на часы.

— Матросская тишина... Красиво звучит, — говорит Руслан. — И все же — почему матросская?

— Я пойду, Руслан, ладно?

Он кивает в ответ, я делаю несколько шагов к воротам, как вдруг, спохватившись, возвращаюсь, отдаю ему букет цветов... И вот я уже внутри, и строгий охранник удостоверяет мою личность. Иду по коридору, оглядываюсь, в проеме дверей еще виден ослепительный квадратик дня, мелькают фигурки прохожих, ползут тени автомобилей, но все это существует как бы на посторонней картинке, само по себе, и не имеет никакого отношения к реальности...

— А вот, пожалуйста, такая подробность. Если не ошибаюсь, вы в тот вечер еще что-то гладили... Брюки, кажется?

— Не ошибаетесь. Брюки.

— Нет, давайте по порядку. Итак, потерпевший уснул, а вы гладили ему брюки? Как это понимать?

— Так понимать, что включила утюг и погладила.

— Вот-вот. Ну как? Вам самой не кажется это странным?

— Что ж тут странного? Солидный человек, между прочим, кандидат, не прощелыга какой-нибудь...

— Странно, что, отгладив вашему кандидату брюки, вы тут же открываете все четыре конфорки... Ведь когда гладят костюм, подразумевается, что будет утро, что человек спокойно поедет на работу... Но какое же утро, если вы тут же открываете газ?!..

— Ну? И что?

— Вот и сдается мне, что это была ваша минутная вспышка, а не какой-нибудь заранее обдуманный план. Вменяется же вам наличие плана. Обдуманного... Понимаете разницу?

Она равнодушно пожимает плечами. Смотрит на меня без всякого интереса.

— Кстати, чья это была идея... Ночевать на кухне?

— Ну какая там идея... Комнату только оштукатурили, все свежее, не продохнешь...

— И вы решили постелить ему на кухне?

— Да, постелила раскладушку.

— А себе?

— Что — себе? Мы с ним и на одной вполне умещаемся.

— Так. Ясно. Скажите, Валя... Можно я вас по имени?

— Пожалуйста.

На вид ей лет двадцать шесть — двадцать семь. Лицо миловидное, простое, волосы соб-

раны в бесхитростный пучок. Мы сидим в камере следственного изолятора, сидим друг против друга, лицом к лицу.

— Видите ли, — говорю я с терпеливой мягкостью, — ваше дело на первый взгляд кажется простым и ясным. В целом я согласна с выводами следствия, но кое-что меня все-таки сильно смущает. Вот, пожалуйста. В тот самый вечер вы идете в театр и там видите потерпевшего Федяева с незнакомой женщиной. Следствие утверждает, что в эту самую минуту у вас зародилось желание отомстить. Так? То есть, как видите, опять подразумевается наличие плана...

— Ну, не знаю.

— Что — не знаю?

Она молчит. Надо набраться терпения.

— Ну, хорошо. А что это вообще за личность — Федяев? Как вы можете его охарактеризовать?

— Личность как личность. Хороший человек.

— Хороший?

— Да.

— Послушайте, Валя... Вы понимаете, что вы совершили? Вам говорил следователь? Ну, вот. Я ваш адвокат. Я хочу вам помочь. Мне нужно, не мне, а суду это нужно, чтобы вы рассказали всю правду...

— Что рассказывать?

— Все как было. Вы и Федяев, очевидно, находились в каких-то отношениях?

— Ну, допустим. Находились.

— Видите, это как раз недостаточно отражено в материалах следствия. Вы что, не показывали об этом?

Этот мой вопрос почему-то смешит ее. Она слегка оживляется, и я вижу на ее лице совсем не страдальческую ухмылку:

— Нет, не показывала.

— Вы, что-то слишком веселитесь, — не выдерживаю я.

— В смысле — поплакать придется?

— В смысле статья у вас серьезная. Вам следователь не говорил? Прямо какая-то мужская статья. Срок большой.

— Большой, — откликается она как ни в чем не бывало. — От грех до десяти.

Некоторое время мы сидим молча.

— Вы напрасно так ведете себя.

— Как — так?

— Меня ведь сразу резануло. Как только с вашими показаниями ознакомилась. Вас следователь спрашивает, и вы готовы подтвердить все что угодно. Просто подстраиваетесь под версию...

Она в очередной раз пожимает плечами.

— Неужели вам безразлична ваша судьба? Может такое быть?

Молчит. Смотрит без всякого выражения. И это не игра. Ей, кажется, действительно, все равно.

И тогда я говорю:

— Вы только не отчаивайтесь. Не поддавайтесь настроению.

— А я и не отчаиваюсь, с чего ты взяла.

И тут я вижу или мне это кажется, что она смотрит на меня насмешливо, пожалуй, даже с долей превосходства.

— Вот что, Костина, — говорю я официальным тоном. — Давайте вести себя разумно. Я еще раз призываю вас отнестись со всей серьезностью. Давайте работать. И, пожалуйста, бросьте эту вашу фамильярность, этот тон, тыканье и все прочее. Если я вам не нравлюсь или вы мне не доверяете, можете от меня отказаться, ваше право.

— Да нет, чего же, — отвечает она просто, — вы мне нравитесь.

— А тогда, пожалуйста, отвечайте серьезно на мои вопросы.

— Ну давайте, — она даже принимает позу прилежной ученицы: вся — внимание.

— Мне важно выяснить, и не мне, а суду это важно, был ли в ваших действиях мотив ревности, оскорбленного женского достоинства... Это в известной степени меняет дело.

— А чего его уже менять, — вдруг с недоброй усмешкой откликается она.

— Вы считаете, что вам не нужна защита?..

— Да нет, конечно, — отвечает она серьезно. — Я же говорила — не надо мне адвоката. У самой язык подвешен....

Сдвинув столики, мы сидим компанией в пельменной, сидим привилегированно, чуть на

отшибе,.. как и полагается завсегдатаям. Сквозь прозрачную стену нашей «стекляшки» видна многолюдная улица, дом старой постройки и на нем — вывеска юридической консультации. В середине дня, примерно между часом и тремя «стекляшка» становится как бы ее филиалом.

Нас тут знают и стоит лишь кому-нибудь из наших коллег показаться в дверях, как официантка Лида уже спешит к столу с порцией пельменей. Вот и сейчас она ставит тарелку перед только что вошедшим посетителем, и тот кивает ей в ответ, уже взял в руку вилку, но не может приступить к еде. Он только что из судебного заседания.

— Да, друзья мои, я, кажется, начинаю понимать судей, которые предвзято относятся к нашему брату. Смотрите сами, наш горячо любимый Сенкевич — что он делает?.. Сидит рядом со мной и топит моего подзащитного, чтобы выгородить своего!.. И при этом — невинная улыбка, как будто так оно и должно быть!

Рассказ этот не вызывает бурной реакции. Нас, адвокатов, трудно чем-то удивить. Вот сейчас один из нас, насмешливый Илья Ефимович, замечает флегматично:

— Ну и что?

Еще реплика:

— Старая школа!

И еще:

— С таким же успехом — новая!

И, уже перекрывая своим басовитым прокуренным голосом общий разговор, вступает Ольга Аполлоновна, пожилая, но весьма модно одетая женщина:

— Послушайте, друзья-товарищи, я думала, это только у меня одной склероз... Старику-то Никольскому поди семьдесят стукнуло... Надо бы придумать что-то коллективное...

— Подождите, какие семьдесят, о чем вы говорите? Ему недавно только шестьдесят было... Неужели десять лет прошло? Кошмар!

— А вы что же, Ирина Петровна, не едите? Третий день у вас аппетита нет... К чему бы?

Так я становлюсь объектом всеобщего внимания. Не проходит дня, чтобы кто-нибудь не вспомнил о моей молодости, не обратился вот так по имени-отчеству, глядя при этом со снисходительной усмешкой, впрочем, доброжелательной.

— У Ирины Петровны, к вашему сведению, сто третья статья. Попытка, — объясняет Ольга Аполлоновна. — Пока вы тут разделом имущества занимаетесь!

— Постойте... постойте... Это вот та романтическая история в театре? Она с ножом?

— Театральный роман... А, кстати, как она билет достала? Да еще прямо у входа? Это фантастика какая-то, туда вся Москва ломится, аншлаг...

— Да не с ножом, при чем тут нож! Она его газом! Так, по-моему?

— Она что у вас, без этих, «без определенных занятий», да?

— Ну вот, сразу — «без определенных занятий»... Как мы привыкли все упрощать. Может, это современная Антигона, откуда вы знаете?..

Разговор происходит без моего участия. Но вот и вопрос ко мне:

— Ну и как? Как вы с ней контактируете?

— Нормально, — наконец откликаюсь я.

— Что значит «нормально»? — вдруг спрашивает без улыбки сидящий напротив мужчина в кожаной куртке. Это Аркадий Степанович, наш начальник, заведующий юридической консультацией. До сих пор он молчал и озабоченно ел, находясь как бы в самоизоляции. — Нормально признает вину или нормально — нет?

— Признает, — говорю я, — но от этого не легче...

Аркадий Степанович пожимает плечами. А общий разговор уже перекочевывает на другой край стола, где Илья Ефимович с увлечением рассказывает об очередном казусе из своей многолетней практики. Обо мне уже забыли. И лишь Ольга Аполлоновна шепчет мне на ухо своим прокуренным голосом:

— Когда свадьба-то?

— Пятого.

— Ну, давай, давай, в добрый час... Только смотри... — она кивает на всю нашу адвокатскую братию. — Помни про коллектив...

Аркадий Степанович тем временем поднимается из-за стола.

— Вы, Ирина Петровна, пожалуйста, загляните ко мне.

— Пожалуйста, — я с готовностью поднимаюсь вслед за ним.

— Нет-нет, ради бога, — останавливает он меня. — Это не срочно. Заканчивайте спокойно, потом зайдете...

— Не беспокойтесь, — говорю я вежливо, в тон ему. Оставляю на столе рубль, еще один протягиваю Ольге Аполлоновне: — Это вам за вчерашнее... — И уже иду вслед за Аркадием Степановичем.

Мы пересекаем улицу и вскоре оказываемся в знакомом тесном коридоре, где уже ожидают на стульях посетители. Какая-то старушка в традиционном темном платке и с палкой в руках, завидев меня, идет следом, на ходу пытаясь изложить свое «дело», и я жестом прошу ее подождать.

— Ну как у тебя с этим делом-то? — спрашивает Аркадий Степанович.

— С каким, Аркадий Степанович?

— Ну, вот. Современная Антигона или как ее там... Там что, нечистая статья сто третья? Через пятнадцатую? Преднамеренное покушение?

— Да. Версия такая.

— Ну, а твоя версия?

— У меня ее пока нет.

— Мгм. — Мы вместе с ним входим в кабинет. Аркадий Степанович сразу же устремляется к столу, молча, с важным видом делает какие-то записи в перекидном календаре. Глядя на него, можно подумать, что этот молодой еще мужчина ведает, по крайней мере, министерством, а не нашей скромной юридической консультацией...

— Садись, садись... Эти бумажки меня доконают... И зачем я соглашался, не знаешь? Зачем мне все это было нужно?

— Не знаю.

Его несколько фамильярный демократизм не находит во мне поддержки. И тогда, усмехнувшись, самому себе, он спрашивает:

— Так. О чем мы говорили? Видишь ли, дело какое. Тут поступили сведения, что обвинение на процессе будет поддерживать районный прокурор. Уж не знаю, чем они там руководствовались... — Он поднимает на меня глаза. — Тебя это не смущает?

— Нет. А что?

Молча смотрим друг на друга.

— Нет, ничего, — говорит он, смутившись.

— А зачем вы спрашиваете? — допытываюсь я.

— Да нет, так просто.

— Ну нет, а все-таки?

— Видишь, какая ты дотошная. Что уж, нельзя спросить?

— Ну хорошо. — И я иду к двери. — Если вам пришла в голову мысль забрать это дело у меня и передать кому-нибудь из наших зубров...

Видно, что я попала в самую точку. Он даже испугался.

— Нет-нет, что ты! Что это за глупости... комплексы какие-то! Я разве что-нибудь тебе сказал?.. — Он не отпускает меня. — Сказал? Или нет? Отвечай!

— Нет, не говорили.

— Ну, а что же ты тогда...

И на этом мы расстаемся. Старушка в темном платке ждет меня и теперь снова поднимается навстречу. Мы заходим в тесный закуток, где стоит мой стол, и я усаживаю старушку в кресло. Но она вдруг поднимается с неожиданной бодростью, достает из сумки коробку конфет, кладет на край стола.

— В самый раз все поделили, по справедливости... — объясняет она. — Ишь чего захотел-то — телевизор ему... Я на этот телевизор сама откладывала, сама...

— Ну вот и хорошо, — говорю я, — хорошо, что все уладилось. А конфет мне не нужно, бабушка. Внукам раздайте...

— Как же вам не нужно, как же... Вы уж наше с дочкой спасибо примите... Он-то одумался потом, старый мой... Вернулся, значит, чемодан на место, теперь, говорит, по-хорошему жить будем...

— Тем более, — смеюсь я, — выходит, зря делили ваше имущество. Так что придется вам конфеты обратно нести...

Я не знаю, что мне делать с этими конфе-

тами, духами и прочими подношениями. Меня они раздражают. Человек, который является ко мне с подношением, как бы заранее исходит из того, что я свои служебные обязанности не могу выполнять «просто так»... Я говорю об этом старушке:

— Бабушка, милая, заберите вы эти конфеты. Вы и так можете воспользоваться вашими правами... Это моя обязанность, бабушка, и ваше право! Пра-во! — кричу я ей. — И не надо меня благодарить!

Она кивает согласно, но смотрит издалека, из какого-то своего непостижимого, неподвластного мне мира. Я еще пытаюсь ей что-то объяснить, но старушка уже семенит к дверям, оставив конфеты на столе. А передо мной вырастает новая посетительница. Это женщина средних лет. Она смотрит на меня строго и в то же время с легким удивлением.

— Мне нужен дежурный юрист.

— Садитесь, пожалуйста.

Мы садимся за стол. Злополучную коробку с конфетами я небрежно бросаю на подоконник. Но от посетительницы не ускользает этот мой жест...

— Слушаю вас.

Поколебавшись, женщина начинает:

— Так вот, муж подал на развод. Я хочу взять адвоката. Чтобы исключить случайности. Пока я жива, развода он у меня не получит. Вопрос первый: может ли адвокат участвовать в бракоразводных делах?

— Как и в любых других.

— Отлично. Дальше. Какая должна быть версия в суде? Как вы понимаете, чтобы это было убедительно...

— Версия? Не знаю. — Я пожимаю плечами. — Версия чего?

— Не знаю уж чего, но чтобы он ко мне вернулся.

— Ну, наверно, наличие семьи, детей. Может, ваше собственное к нему чувство...

— Это отпадает. «Чувство»!

— Тогда зачем?

— Что — зачем?

— Зачем вам его удерживать?

— Странные вы вопросы задаете! — возмущается женщина. — Да он спутался, вы понимаете? Спутался! Она-то, конечно, рада стараться, щука эта, думает — заглотила кусочек... А он-то, наивняк, ходит весь приподнятый, напевает под нос... Вдруг у него, скажите пожалуйста, голос прорезался!

— Вот и хорошо, — говорю я ей. — Запел человек, это уже прекрасно!..

Женщина смотрит на меня в крайнем изумлении.

— Нескромный вопрос. Вы сами замужняя?

— Нет. А что?

— Ничего.

В это мгновение в дверях появляется голова Руслана. Он осторожно заглядывает в помещение и, встретившись со мной взглядом, заговорщицки улыбается, подмигивает...

— Минуточку, гражданин, — говорю я ему, не теряя хладнокровия. — Вы его вернули... — Я пытаюсь продолжить разговор. — Что ж это за жизнь будет? Мучение? Он уж у вас не запоет, точно!

— Ясно. Как ваша фамилия?

— Пожалуйста. Межникова.

Женщина еще некоторое время молча сидит, потом, бросив на меня последний, очень красноречивый взгляд, порывисто встает и направляется к выходу. А навстречу ей, приближаясь к моему столику с загадочным видом, уже идет Руслан.

— Садитесь, гражданин, — говорю я ему строго. — Слушаю вас.

На этот раз я пришла в тюрьму с твердыми и ясными — по крайней мере, для меня самой — намерениями.

— Вот что, Костина. Давайте сразу условимся. Защищать вас я буду. Это не ваш и не мой личный вопрос. В процессах, где участвует прокурор, обязательно и участие защиты. Таков наш советский закон. А сейчас прошу вас отвечать на мои вопросы...

Она слушает покорно, потом вдруг спрашивает вполне дружелюбно:

— Ты кримплен на Арбате брала? Месяца два назад?

Опешив, я не нахожу, что ответить, зачем-то смотрю на свое платье. А она продолжает как ни в чем не бывало:

— А я все думаю — откуда мне твое лицо знакомо?.. Два дня уже мучаюсь. Ну, смотри, память, а? В июне месяце это было, помнишь? Я себе только взяла, думала, брючный сшить, да вот, видишь, не успела...

Таким образом, между нами вдруг помимо моей воли устанавливаются весьма короткие отношения. И она спрашивает:

— Ты сама-то с какого года?..

— Сорок восьмого, — отвечаю послушно.

— Ровесницы! А месяц?

— Октябрь.

— Ну ты подумай! — она, кажется, искренне обрадована совпадением. — И я в октябре!

Мгновение мы молча смотрим друг на друга. Потом я говорю:

— Итак, вы с Федяевым находились до этого в каких-то пока неясных для меня отношениях. Где вы с ним познакомились. Когда?

— Что, отвечать на вопросы?

— Да. Отвечать.

— Познакомились? Давно. Уже лет семь, восьмой... Где? В Петровске.

— Это где ж такое?

— Есть на земле такой небольшой городишко...

— Вы что, оттуда сами?

— Да. Оттуда.

— А как в Москве оказались?

— «Как». Оказались. Переехали.

— Вы или он?

— Я и он... Он учиться хотел. Вот и переехали. Учиться...

Она смотрит на меня, словно размышляет, стоит ли рассказывать. И, видимо, решает, что все-таки стоит.

— Он тогда в армии служил. Через реку их полк стоял... На другом берегу. Придут человек десять в увольнение — я тогда тоже на почте работала, — кто посылку получать, кто за письмом, встанут возле стойки и давай на танцы приглашать или там в кино... А он — в сторонке, сидит, книжку читает. Я его сразу приметила. — Вот она наконец и разговорилась. Впрочем, уже замолкла. Сидит, задумавшись. — Ну, а потом заболел. Я к нему, значит, — в госпиталь. Он вообще здоровьем не блещет, только с виду такой... Ну вот. Демобилизовался и — ко мне. Не то, чтобы там жениться или что, между нами вообще тогда ничего и не было... так, можно сказать, дружба. Очень матери моей стеснялся... Ну, а потом, значит — в Москву, да, в Москву. Учиться... Он ведь, знаете вы или нет, не просто там способный такой... Он очень способный! Я ему репетитора наняла, доцента, так тот прямо удивлялся С такой головой, говорит, в аспирантуру надо. Как в воду глядел!..

— Это уже в Москве, что ли?

— В Москве, в Москве. Мы сразу комнату получили. Четырнадцать метров... Я дворником пошла в домоуправление, там это дело сразу. Ну, а работа ничего, на первый взгляд тяжелая, потом привыкаешь.. Зимой трудновато, когда снегу навалит, но это — какая зима, год на год не приходится...

Я смотрю на нее с удивлением, и она это замечает.

— А что особенного? Ради того, чтоб человек выучился, можно и лопатой поработать, правильно?

— Ну-ну... Лопатой, хорошо. А почему вы не зарегистрировали ваш брак? Что вам мешало?

— Ничего. — Она пожимает плечами.

— И все-таки?

— Ничего не мешало. Вы что считаете, все непременно женятся?..

— В основном.

— Вот вы ошибаетесь. Бывает любовь, когда не думают про дворцы бракосочетания.

— Так-так. Вот вы уже сказали слово «любовь». Это очень важно. Как вам сейчас кажется: была ваша любовь, так сказать, односторонней или взаимной?.. Вы верили ему?

— Конечно... А он не умеет врать, Виталик. Как соврет, сразу краснеет. Я ему говорю: из тебя Штирлиц не получится...

— Ну-ну?

— Давайте. Спрашивайте, — вдруг отчего-то оживившись, предлагает она.

— И, значит, вы ему верили, и он вас обманул...

— Да нет, почему обманул. Ничего не обманул. Ушел — и все. Надоела я ему, как видно. Нашел другую. Разве не бывает?

— Бывает.

— Я единственно что говорю: бросишь, мол, меня, уезжай из Москвы подальше, чтоб я тебя близко не видела, а то, говорю, за себя не ручаюсь!..

— И он, значит, не уехал...

— Не уехал. А чего ему уезжать? Тоже глупости. Он на такое место устроился, через пять лет профессор, куда тут уезжать...

— Так, — она, наверно, видит мое беспокойство. — Значит, вы его как бы предупреждали о вашей мести...

— Предупреждала? Ну да, так получается...

— Нет, Костина, нет!.. — говорю я горячо. — Эту версию мы оставим, понимаете вы меня? Я даже не допускаю, что вы действовали с заранее обдуманными намерениями. Это только ваше неосторожное слово. Но оно может быть понято судом буквально, и тогда...

— Что тогда?

— Тогда плохо ваше дело... Скажите мне еще, вы встречались с Федяевым во время вашей ссоры?

— Да. Конечно.

— Ловили его в театре?

— Зачем в театре? Он приходил ко мне. Оставался.

— Как оставался?! И вас это устраивало?

— А что? — она пожимает плечами, смотрит на меня с искренним недоумением. — Мы в тот вечер уже опять вроде сошлись. Так ему показалось...

— Показалось? Ему?

— Ну да. Он же слабый человек, Виталик...

— Слабый и... расчетливый?!

— Вот именно.

Я смотрю на нее с печалью.

— Что вы за человек, Валентина? Подумайте о себе... Вы получили обвинительное заключение?

— Ну? Получила.

— Прочли?

— Читаю.

— Как, еще только читаете? — в очередной раз изумляюсь я.

Почта, разгар рабочего дня. Руслан пристроился где-то за столиком, от нечего делать пишет письмо, а я — за перегородкой в служебном помещении, у заведующей.

Пробежав глазами бумагу, говорю:

— Ну, что ж, очень даже хорошая характеристика.

— Это вполне заслуженно.

— Да нет, я не сомневаюсь. Просто знаете, как бывает...

— Нет, нет, она у нас себя положительно зарекомендовала, — спешит заверить заведующая.— Ничего плохого про нее сказать не могу. У других — прогулы, опоздания, девушки у нас молодые, знаете, кое-кому ответственности недостает. А она — нет. Всегда все в срок, аккуратно... Попросишь кого заменить — пожалуйста. И по общественной линии... Я ее всем в пример ставила...— Она замолкает и, усмехнувшись каким-то своим мыслям, говорит: — А вот и место ее — видите, в углу?..

Столик как столик. На четырех ножках, с клеенчатой, в чернильных разводах, поверхностью. Под толстым стеклом — фотография артиста Тихонова. Дверцы захлопнуты наглухо, стул задвинут вплотную. Необитаемый столик.

Девушки-работницы в мини-юбках и синих нарукавниках окружают заведующую, о чем-то с ней оживленно беседуют, потом исчезают стайкой, так же внезапно, как появились. Я вижу их лица в ровном ряду фотографий на «Доске почета». Милые девичьи лица, улыбающиеся, чуть смущенные, застывшие в напряжении перед объективом... И здесь же, в этом прекрасном ряду я замечаю как бы пустоту, пробел: остались лишь следы клея на месте фотографии, да две буквы внизу — «К» и рядом «о».

Заведующая снова подходит ко мне.

— Так. И насчет общественного лица. Я уже говорила вам или нет? Она донорством у нас занималась, кровь ходила сдавать, добровольно...

— Кровь?

— Да. Это, знаете, не каждый согласится, хоть и плакаты висят. Дело добровольное. Хоть и деньги платят, я уж там не знаю, сколько... Вообще-то насчет денег... она, конечно, нуждалась. Если сверхурочные когда... Знаете, без отца, без матери.

— Ну, а друзья? Друзья были у нее?

— Не знаю даже, как сказать. Здесь, в коллективе, пожалуй, что и не было. Да и вообще, по-моему, один этот Виталик.. Зато уж всем друзьям друг...

— Виталик — это Федяев?

— Не знаю, как по фамилии. Возможно. Высокий такой.

— Ну-ну?

— Она всегда прямо чувствует: сейчас, мол, Виталик мой придет... И точно — через пять минут появляется.. Последний раз, помню, туфли ему покупать ходили...

— Ему туфли?

— Ему, ему. Нынче, знаете, — и заведующая впервые улыбается, — девчонки у нас самостоятельные, а мужчины, можно сказать, наоборот... Она все деньги откладывала, переживала. Он, говорит, у меня в остроносиках ходит, а их сейчас уж не носит никто, остроносики эти...

Когда я, наконец, расставшись с заведующей, выхожу из-за перегородки, Руслан сидит за столом в прежней позе, что-то торопливо пишет.

— Ну и что? — спрашивает он весело. — Какие успехи? Провела беседу?

— Да, все в порядке.

— А я тут тоже времени зря не терял, — он встает из-за стола, показывает мне стопку открыток. — Вот, надписал... приглашения...

— Какие приглашения? — спрашиваю я некстати, и тут же, спохватившись: — Ах да, правильно, приглашения... Ну, молодец!.. Кстати, папе написать нужно заранее...

Мы входим в магазин для новобрачных, или, как он еще называется, салон. Фаты для невест и обручальные кольца, мужские одеколоны и диван-кровати, пуховые подушки и сервизы на двенадцать персон — все это предстает перед нами в соблазнительном многообразии...

— Ну, что, — говорит Руслан, — давай приобретать?

— Давай.

— А с чего начнем?

— Не знаю.

— Вот смотри. Существенная подробность. Чем мы с тобой будем накрываться? — он теребит разложенное на прилавке одеяло. — Что, не годится?

Мы неспешно движемся дальше вдоль прилавка, с любопытством поглядываем по сторонам. Вот отдел дамского белья. Здесь я говорю Руслану:

— Подожди-ка там. Пойди вон, посмотри себе что-нибудь. Костюм, туфли...

Через несколько минут я нахожу своего жениха в отделе обуви.

— Ну, что? — Я смотрю на его ногу в тупоносом черном полуботинке. Он поворачивает ко мне голову.

— У меня есть вроде этих, тоже черные.

— Ну, все равно. Купим.

— Почему?

— Купим.

— Ну, если ты так настаиваешь... — он пожимает плечами. — Мне они не нравятся.

— Все равно. Купим.

Продавщица смотрит на нас выжидающе. Я говорю ей:

— Выпишите, пожалуйста.

Потом, с бумажкой в руках, мы с Русланом останавливаемся у кассы.

— Почему мне? — шепчет зловеще Руслан. — Не мне, а тебе. Ты женщина.

— У меня есть много.

— Откуда?

— Откуда? Ты забываешь, мой отец — директор завода! И я кое-что зарабатываю.

С этими словами я выгребаю из сумочки все ее содержимое, и тут выясняется, что нам не хватает трех рублей, и тогда Руслан начинает опустошать свои карманы. Так, с грехом пополам, мы расплачиваемся, и под строгим взглядом кассирши начинаем оба смеяться.

— Там на дорогу-то осталось? — спрашиваю я.

Руслан демонстрирует мне два пятака.

— За что я тебя люблю, Руслан, это за чувство юмора! — говорю я, продолжая смеяться, и мы целуемся.

Потом спохватываемся — мы все-таки в магазине!

— Ничего, — утешает себя и меня Руслан. — Где же еще целоваться, как не в этом заведении!..

Мы выходим на улицу, держась за руки.

В другой руке у Руслана — коробка. Настроение веселое.

И тут Руслан говорит:

— Неплохо бы поужинать, а?

— Где поужинать? Я не одета для ресторана.

— Никто тебя не тащит в ресторан. Можем пойти к тебе, чем плохо?

— Ко мне? Ты меня приглашаешь ко мне домой?

— Да.

— Увы, сегодня исключено.

— Почему?

— Потому что существует тетя. Ты прекрасно знаешь ее взгляды.

— Подожди. При чем тут тетя? — недоумевает Руслан. — Тетя поехала на дачу, и ты это тоже прекрасно знаешь! Сегодня, между прочим, суббота?

— А если — нет? Не поехала? А если поехала, но на полдороге раздумала и решила вернуться?.. Нет, Руслан. Нет, я уже вышла из того возраста.

— Прекрасно. Проверим.

— Что проверим?

Он останавливается возле телефонной будки, начинает рыться в карманах. И тут я сама протягиваю ему монету...

И вот мы уже стоим в будке, слушаем, затаив дыхание. Длинный гудок. Пауза. Снова длинный. Слушаем в два уха, прижавшись головами.

— Пять... Шесть... Семь... — Руслан терпеливо считает гудки. — Восемь... Ну?

...Осторожно поворачиваю ключ в двери... В квартиру входим на цыпочках.

— Никого, — шепчет Руслан.

— Никого. Можешь надеть тапочки, сейчас свет зажгу.

— Зачем свет? — он пытается обнять меня, коробка с туфлями мешает. Бормочет: — Это же глупо, мы так редко бываем вместе... Какой может быть свет..

— Подожди, подожди. Да отпусти, ты что, не слышишь? Давай хоть поужинаем. Ты же хотел ужинать...

Делаю нерешительную попытку высвободиться из его объятий, но он вдруг сам отпускает меня, отходит. Голод все же пересиливает...

И вот уже накрыт стол посреди комнаты, и Руслан в фартуке, закатав рукава рубашки, занимается сервировкой. С важным видом колдует он над приборами, передвигает, меняет местами, а я сижу в углу в кресле и молча смотрю на него.

— Что?

— Ничего.

— Ты хочешь что-то сказать? Так понимать твой пристальный взор?

— Нет.

— Любишь меня?

— Да.

— А почему мы все время говорим шепотом, не знаешь?

— Давай говорить громко.

И он говорит громко:

— Где хлеб? Я смотрел в хлебнице...

— Забыли, сейчас сбегаю.

— Тогда в темпе.

...Когда я с авоськой в руках возвращаюсь в квартиру, застаю такую картину: Руслан сидит за столом в обществе незнакомого мужчины, они мирно беседуют.

— А к тебе гости, Ирина Петровна, — говорит Руслан, завидев меня в дверях.

— Ко мне?

— К вам, — гость привстает со стула. — Вы ведь Межникова? Ирина Петровна?

Мужчина собирается еще что-то сказать, медлит, и Руслан опережает его:

— Да вы садитесь, садитесь. Неужели сидя нельзя разговаривать? Ты тоже, Ирина Петровна. Что-то я тебя не узнаю. Будь хозяйкой.

Мы с гостем поневоле опускаемся на стулья. Смотрю на него выжидающе, он молчит.

— Мы, кажется, незнакомы.

— Да-да, конечно, вы извините за вторжение... — Мужчина выглядит смущенным. — Но вы, я думаю, поймете... Дело в том, что я — Федяев...

— Кто-кто?

— Федяев. — Я смотрю на него оторопело, и он спешит пояснить: — Ну, потерпевший. Так, кажется, на вашем языке?

— Так, — киваю я. Все еще не могу прийти в себя. — Так вы Виталик? Нет, невероятно. Как вы сюда попали?

Теперь уже недоумевает он:

— Как попал? Очень просто. Узнал в консультации адрес, позвонил в дверь, ваш супруг мне открыл...

«Супруг» вступается за гостя:

— Ну что ты к человеку пристала, действительно? Как попал? Через парадную дверь, не через стену... — И, адресуясь к Федяеву: — Не волнуйтесь. Вот угощайтесь лучше... — Он кладет в тарелку гостя кусок мяса.

— Нет-нет, спасибо, я не голоден... — Федяев берет вилку в левую руку, аккуратно отрезает ножом ломтик мяса. Молча жует.

— Выпить хотите? — предлагает Руслан.

— Выпить? — гость грустно усмехается. — Увы. Не тот случай. Супруга вам объяснит. — Он бросает на меня выразительный взгляд и говорит, все более обретая уверенность: — Но, знаете, я рад, что попал к сверстникам, так сказать, к своему поколению. Нам легче понять друг друга... Значит, в двух словах... Я хочу понять, что там, какие дела. И как можно ей помочь... Видите ли, — он опять смотрит на меня, — тут такая сложная ситуация. Потерпевший, так сказать, не имеет претензий. Словом, я не хочу, чтоб ее там приговорили. Ничего этого не нужно в данном случае. Вы меня слушаете?

— Нет. Не слушаю

— Да-да, я понимаю. Мои показания на следствии и тому подобное... Но это было, так сказать, сгоряча Ну, под горячую руку. Я вовсе не заинтересован... Почему вы меня не слушаете?

— Я послушаю вас на суде.

— Я понимаю. Но у нас сейчас с вами одна задача Мы хотим ей помочь, верно? То есть и вы хотите ей помочь и я. Мне вовсе не легче от того, что она сейчас сидит в этом... в изоляторе. Я тоже, в общем, морально страдаю...

— Послушайте. Поберегите ваше красноречие до суда. Моя профессия не позволяет мне вести с вами беседы. И тем более в домашней обстановке.

— Видите ли... — он словно и не слышит моих возражений. — Я что могу сделать? Написать письмо суду... Я, например, считаю, что это заскок. И этим газом, теперешним, нельзя отравить, это я специально выяснил. То есть не могло быть смертельного исхода. Так? Это, наверное, меняет дело. Или не меняет?

— Не знаю. Спросите у прокурора.

Он смотрит на нас с Русланом.

— Ну, зачем нам становиться на формальные позиции... Мы с вами хотим одного, правильно?

— Разве вы не слышали, что я вам сказала?

— Хорошо-хорошо. Все. А когда вас можно застать?

Я молчу. И он молчит. Я смотрю на дверь И он, вслед за мной, смотрит на дверь. Я поднимаюсь. И он поднимается.

— Дай человеку доесть, — говорит Руслан.

— Ничего, — отвечаю я.

— Ничего, — соглашается со мной сам Федяев и молча, как-то растерянно идет к двери

Пробормотал, уходя:

— Так я все-таки напишу. Да?

Закрывается дверь. Наступает пауза. Руслан следит за мной взглядом.

— Ну-ну, — произносит он наконец. — А ты, оказывается...

— Что — оказывается?

— Никогда еще не видел тебя... при исполнении! А что за тип?

— Подлый тип.

— Ты — так уверенно?

— Да.

— Нет, я тоже думаю, что подлый Украл у нас столько времени...

Мы гасим общий свет, включаем ночник. Садимся рядом на диване. Сидим молча

— Давай включим музыку. Поставить пластинку?

— Нет, — говорит он. — Сиди. Больше я тебя никуда не отпущу.

И в эту минуту мы отчетливо слышим, как поворачивается ключ в замочной скважине, скрипит отворяемая дверь. В прихожей возникает моя тетя. Собственной персоной.

— Добрый вечер, — говорит она после паузы, пытаясь сохранить невозмутимый вид.

И Руслан в тон ей, не теряя хладнокровия, приветствует:

— Лидия Константиновна! Как кстати. Мы только что о вас говорили... Садитесь, пожалуйста. Разрешите за вами поухаживать...

И снова — следственный изолятор. Это и не мрачная камера и не обычная комната — так, что-то промежуточное... Сегодня третья наша встреча, и похоже, Костина уже привыкла ко мне, к моему присутствию и вопросам... Сидит с независимым видом, смотрит выжидательно.

— Итак, Валентина, вы на протяжении семи или восьми лет, можно сказать, содержали Виталия Федяева, жертвовали для него всем, даже здоровьем... я имею в виду ваше донорство, и в результате он же, Федяев, отплатил вам черной неблагодарностью. Так? И это — то, чего вы не смогли пережить!

Она спокойно выслушивает эту мою формулировку, никак не реагирует.

— Так?

Молчит.

— Кровь ходили сдавать?

— Ну? И что? Значок имею.

— Какой значок?

— Донорский.

— И он видел этот ваш значок?

— Кто? Виталик? Да нет, что ты. Я же от него это дело скрывала. Потом, правда, узнал, переживать стал...

— Все-таки стал переживать?..

— Конечно.

— Да я вижу, он у вас совестливый!

Пауза.

— Сейчас даже, по-моему, полон раскаяния, — продолжаю я. — Так мне, по крайней мере, показалось.

— А вы что, видели его?

— Да. Он приходил.

Она мгновенно оживляется.

— Кто? Виталик?! Ну и что он, расскажите! Как там его дела? Их должны были — три человека — за границу послать на полгода, в Бангладеш... — Она ловит мой взгляд. — Он ведь, знаете, по своей специальности очень ценный человек, даже, можно сказать, редкий Экономическая статистика, знаете, что такое?..

Смотрю на нее со все возрастающим любопытством.

— Послушай, Валя, что ты за человек! Какая там еще статистика! Он предал тебя!

— Кто предал? — взгляд ее становится недобрым. — Почему это предал?

— А потому что воспользовался твоей любовью...

— А почему это он воспользовался? А может, это я воспользовалась? Кто это сейчас посчитает?

— Но газ-то открыла ты! Зачем-то ты это сделала!

Она смотрит на меня как на человека, не понимающего самых простых вещей. И я почему-то чувствую себя посрамленной...

Она вдруг спрашивает:

— А ты любила когда-нибудь?..

Потом пошла череда обычных дней. Я ездила на работу, принимала посетителей в юридической консультации, выступила в процессе по гражданскому иску. Кроме того, написала несколько писем родственникам, дала телеграмму отцу. Ходила на примерку в ателье, снова надевала свое свадебное платье...

А этот день начался с телефонного звонка.

— Алло, алло!.. Руслан? Куда мы сегодня, я уже забыла. Чей день рождения? А кто такой Мишка? Ах, господи, Мишка в смысле Мишка, которому пять лет или шесть, сколько уже? А что купить? Ну, хорошо...

Вешаю трубку, но из будки выйти не решаюсь: проливной дождь! И тут вижу, как подходит к остановке троллейбус. Набравшись смелости, все же выскакиваю. Уже отъехав, шофер тормозит, великодушно раскрывает мне двери...

В мутной завесе дождя мчится за окном улица. Тротуары пусты, прохожие прильнули к стенам домов. И лишь у входа в театр традиционно толпится народ. Снуют, презрев ненастье, страждущие, спрашивают лишние билетики...

Промелькнуло за окном здание театра, а я словно еще вижу сгрудившихся у входа людей, вижу просторную афишу на фасаде...

И сквозь ненастье, сквозь завесу дождя проступает далекий майский вечер, прозрачный и пестрый, вереница людей тянется к театральному входу.

И вместе со всеми, в модном плаще, с сумочкой через плечо, приближается к зданию стройная, миловидная женщина...

Билета у нее не было, напрасно она пыталась пробиться к окошечку кассы.

— Минуточку, девушка, очередь для всех одна!..

— Мне спросить только.

— Всем только спросить.

Вышла на улицу, постояла недолго среди толчеи. Обошла вокруг здания. Замедлила шаг возле служебного входа — так, на всякий случай. Какой-то знаменитый актер мимоходом смерил ее взглядом, скрылся в дверях. Войти вслед за ним она, конечно, не решилась... И тут внимание ее привлек очень еще молодой человек, с виду старшеклассник. Он стоял у дверей театра и тоскливо ждал, вглядываясь в толпу.

— Послушай, — сказала она, — уступи мне билетик, будь человеком. Я тебе сколько хочешь заплачу.

Молодой человек обиделся:

— Вы меня, кажется, не за того приняли.

— Очень тебя прошу, мальчик. Нужно, понимаешь?

Его несколько огорчил этот ее тон, в особенности обращение «мальчик».

— Вы же видите, я не просто так стою. Кое-кто должен подойти.

— А если «кое-кто» все же не подойдет? Я на всякий случай подожду, ладно?

В ответ он только пожал плечами. Из помещения театра уже доносилась нетерпеливая трель звонка.

— Ну что ж, — произнес молодой человек как можно небрежнее, — идемте... Будет ей наука... Учтите только, у меня одно место откидное...

— Может, еще подождете? — спросила она деликатно.

Он усмехнулся, помотал головой, они, наконец, вошли в театр.

Когда они поднимались по лестнице, он украдкой, сбоку поглядывал на свою спутницу, потом робко спросил:

— Можно взять вас под руку?

— Лучше я вас.

...Вздрагиваю от легкого прикосновения. Поднимаю голову и вижу перед собой растерянное лицо водителя. Салон троллейбуса пустой, двери раскрыты. Мы стоим на конечной остановке где-то далеко на окраине, среди новостроек. Водитель склонился надо мной, вид у него испуганный.

— Хорошенькое дело, — говорю я. — Вы уж меня извините. Что-то такое напало, знаете...

— Бывает, бывает.

— А который час?

— Двенадцать часов семь минут, — он смотрит на меня подозрительно. — Пятое августа. Двадцатый век.

— Двадцатый? Неужели?

— Да, — говорит водитель и, покачав на прощание головой, уже направляется к кабине.

Мы снова трогаемся, и я опускаю мелочь в кассу, отрываю новый билет. Стою с нелепой улыбкой, глядя на свое отражение в стекле.

...Итак, легким привычным движением она взяла своего спутника под руку... В то время, как для нее этот жест ровным счетом ничего не означал, молодого человека волновала близость незнакомой красивой женщины, которая была к тому же еще и старше... В зал он вошел неуклюжий, одеревеневший, конечно же, галантно уступил ей кресло, сам примостился рядом на скромном откидном сидении. С ревнивым любопытством следил, как она усиленно высматривает кого-то в зале.

— Вы кого-то ищете?

Она вздрогнула от неожиданности, вспомнила про своего нового спутника, поспешила улыбнуться:

— Нет, просто давно в театре не была.

— Вас как зовут?

— Меня? Валей. Я вам за билет после спектакля отдам, ладно?

— Да что вы, какие деньги... — ужаснулся юноша. — Вы любите Шекспира?

Она по-прежнему сидела в напряжении, всматриваясь в лица людей, сосредоточенно обводя взглядом ряды и ложи.

— Что? — спросила она машинально. — Шекспира? Конечно, еще бы!..

Но вот стал меркнуть свет в зале. Со сцены донеслась тихая печальная музыка. Потом сделалось совсем темно, и тут вдруг вспыхнула сцена, освещенная исступленным светом прожекторов. Мужчина в черном трико сделал шаг к рампе. И зал затих...

Действие захватило ее. Она сидела, чуть подавшись вперед, неотрывно глядя на сцену. Молодой человек ерзал на своем сидении, украдкой старался заглянуть ей в лицо. Потом, собравшись с духом, осторожно положил свою ладонь ей на руку. Но, увы, она была настолько захвачена происходившим на сцене, что даже не заметила этого его важного жеста... Так они и сидели со скрещенными кистями, словно королевская чета, пока он сам, тяжело вздохнув, не отнял руки...

После окончания первого акта она долго и восторженно аплодировала, потом посмотрела на своего соседа, посмотрела по сторонам. Лицо ее стало озабоченным.

— Пойдем. Скорее, — она поспешно поднялась с кресла. — Слышишь? Пойдем скорее в буфет...

И, не ожидая своего кавалера, начала стремительно протискиваться к выходу.

В буфете она протянула ему десятку.

— Купи лимонада, пирожные. Себе можешь что-нибудь посерьезнее, на меня не смотри...

— Да у меня свои есть, — произнес он не без гордости, денег не взял и встал в очередь.

Когда пили лимонад, она с прежней сосредоточенностью разглядывала входивших в буфет людей. Сталкиваясь взглядом со своим юным спутником, она, казалось, всякий раз вспоминала о нем впервые, поспешно улыбалась.

Но вот она увидела в дверях высокого человека лет тридцати. С ним рядом шла такая же высокая женщина в брючном костюме...

— Нет-нет, ты меня не убедишь, я этого не понимаю. Ты любила его, и ты же прощала ему все эти, мягко говоря, измены. Он что же, мог спокойно придти в дом с женщиной, и ты спокойно — что? Ставила чай?..

Мы снова рядом, друг против друга. Что-то в ней изменилось. Другая кофта. По-другому заколоты волосы. Да и держится по-другому.

— Почему спокойно, — говорит она неторопливо, — И вовсе не спокойно. Но что ж ты думаешь, одних чистеньких, что ли, любят! Ты своему — что, не прощаешь? Я никогда не поверю!

— Но погоди. Прощают тогда, когда думают, что это случайная ошибка. Или — когда женщина полностью зависит от мужчины — только бы остался, только бы не ушел!..

— Ну?

— Но ты разве зависела от него в такой степени?

Она смотрит на меня с сожалением.

— Вот странная! Тебе объясняешь, объясняешь. Я же любила его!

— И поэтому стерпела, когда какой-то женщине он тебя представил, как сестру?

— Ну уж нет. Тут я ему, конечно, выдала! Тут уж было вранье! А я говорю: что угодно, но только не врать.

— Это была она, что ли, Светланка?

— Нет, Светланку он ко мне не приводил. Этого еще не хватало — Светланку! Светланку-то он и скрывал, в том-то и дело. Как будто, мол, к товарищу переехал — после нашей ссоры. А сам, значит, туда, на Ново-Песчаную. Это уж я все после узнала.

— После чего? После театра?

— Ну да... Его видели, как он билеты брал. Мои же девочки, с почты. Они там в очереди стояли... А он, значит — по записке или еще как... Ну вот, я и пошла на спектакль. На них поглядеть...

— И устроила там скандал...

— Ну как скандал... Поговорили, в общем. Уж, ясно, не целовались...

— А потом?

— Потом... Является в полдвенадцатого С бутылкой вина. Вроде бы с повинной. Так, мол, и так, Валюша, прости меня.. Ну, и все сначала... Не знаю, как ты, а я ведь зла не помню. Не скажи он в тот вечер про эти свои про планы, может, я бы тут сейчас и не сидела Представляешь, лежим... На этой, на раскладушке... Ночь... И он мне вдруг все — начистоту. И что он в этот самый, как его, в Бангладеш собирается. И, значит, перед этим с ней расписаться, со Светланкой. А то, если неженатый, могут не послать. «А зачем же ты ко мне-то пришел, дурачок? Ее-то зачем обманываешь?» А я, говорит, не обманываю. Она, мол, в курсе. «Как это — в курсе?» А она, говорит, сама меня послала — иди, мол, и помирись. А то еще напишет. Это я-то напишу, представ-

ляешь?.. Вот такая история. Это я его, значит, правду учила говорить, вот он мне и — правду! Эх, ты, говорю, уж лучше б соврал что-нибудь... Стою и глажу, у самой слезы... Он, вижу, спит, бутылка, что ли подействовала — он-то вообще непьющий. Спит. Ну, и я, значит, его приговорила...

— Ну, и себя, наверное?

— И себя, а что ж делать. Приняла таблетку — демидрол, легла рядом с ним, он даже и не пошевелился. Ну, и все... Утром нас, значит, нашли. Соседи запах почуяли. Запах газа...

Я протягиваю ей платок. Она вытирает глаза, сидит неподвижно, глядя в сторону. На меня не смотрит. И не надо, теперь пускай не смотрит! Пишу, пишу в своем блокнотике...

— Ну? — спрашивает она вяло. — Что еще?

— Ничего, Валя.

— Пиши-пиши... — усмехается она. — Как это теперь считается — был план или нет? — смотрит на меня с прежней усмешкой, даже, кажется, с сожалением.— Умышленно или как?

Молчу. Пишу.

Она снова оживляется:

— Но смотри, чтоб его-то там не впутывать. Не надо. Или как считаешь? Он ведь не пострадает? Ведь нет такого закона?

— К сожалению, нет, — говорю я.

Годовалый малыш вцепился руками в спинку кровати, скорчил гримасу, вот-вот расплачется...

А вот он уже на два года старше. Стоит на аллее парка, держит за руку отца, ему спокойно и хорошо.

— Здесь он вылитый ты, Леша.

— Леша? Ничего подобного. Катин овал, губы, не видите?

Мы сидим компанией в обычной комнате, человек десять-двенадцать, смотрим на портативный любительский экран. Где-то сзади трещит кинопроектор.

— Давайте Мишку спросим! Мишка, ты на кого похож — на папу или на маму?

— Да он спит.

— Спит?

— Ну да, заснул. Тише. Леша, отнеси его в кровать...

Хозяин квартиры прерывает просмотр, зажигает свет. А мать берет малыша на руки, несет в соседнюю комнату.

— Подарки в изголовье положите, — советует кто-то.— Утром проснется, вот будет радости...

— Ну что, — спрашивает хозяин, — будем дальше смотреть?

— Леша, прокрути-ка, что ты в Йемене снимал.

— Нет-нет, давайте это досмотрим. Леша, ничего не надо переставлять, включай.

И снова трещит кинопроектор, зажигается «экран». Мы снова видим Мишку, сына Леши и Кати, наших дорогих друзей, потом кадры кончаются, тянется длинный кусок раккорда... И вдруг, когда кое-то из нас уже поднялся с места, на экране возникает новая «тема»... Мы замолкаем, подаемся вперед в удивлении... Та же знакомая комната, тот же диван у стены и стол посередине и за столом — беззаботная, оживленно жестикулирующая компания...

— Что это? Из какой оперы?

— Постой, да это же мы!..

— Точно. Вот я сижу. Посмотрите, какой стройный и красивый!..

— Слушайте, бессмертные кадры! Ай да Лешка! Сюрприз!

— Слушай, Игорь, а тебе без бороды лучше было... А это кто? Неужели Апухтин?

— Какие славные молодые люди, какие открытые лица! Неужели это мы?..

— А вот и Ирина!.. В углу, за столом, видите? Ай да Ирина.

Кто-то толкает меня в темноте, но я и сама уже давно неотрывно смотрю на худенькую девушку, сидящую на дальнем конце стола. Она, пожалуй, даже застенчива, эта девушка, сидит чуть на отшибе, не принимая участия в общей беседе. Сидит, подперев рукой голову, то ли задумалась, то ли просто так... Но вот поднимает глаза, и я с удивлением замечаю, что взгляд ее не только робок, но и тверд, полон упрямства и непонятной мне сейчас решимости... Там, на белом экране, еще в самом начале своего пути, безвестная провинциалка уже словно примеривается к грядущему десятилетию, уже там, сидя вместе со всеми за праздничным

столом, словно преодолевает предстоящие барьеры... Мне кажется, что в какое-то мгновение мы даже встречаемся глазами, и она смотрит на меня без улыбки, строго и даже, пожалуй, осуждающе.

— Неужели это я?

— Ты, — говорят мне мои друзья. — Ты, Ира

Ну да, конечно, это я. Я, собственной персоной. Вот и он сидит рядом со мной, держит нежно за руку. Я поворачиваюсь к нему, и взгляд мой сразу теряет твердость. Я, кажется, влюблена и совсем не стесняюсь своего чувства. Смотрю на него преданно. Он имеет надо мной власть, этот бравый К., этот канувший в Лету К. Ага, а вот еще одно вполне знакомое лицо, Руслан! Сидит на отшибе, подперев рукой голову. Там, на экране, мы еще мало знакомы и вряд ли предвидим... Впрочем, как знать... Вот он посмотрел на меня как бы случайно, ничего не значащим взглядом, отвернулся, впрочем, слишком порывисто...

Зажигается свет, некоторое время все сидят молча.

Руслан первым нарушает тишину:

— Да, киноленты прошлых лет... Расстройство одно. Кстати, мы там все время спорим, вы заметили? О чем, интересно?

Все вздыхают, начинают вспоминать, о чем шли споры, а Руслан, улучив момент, тихонько увлекает меня на балкон.

—Слушай, — говорит он, — Лешку-то мы забыли позвать?

— Надо позвать.

— Тогда придется приглашать и Якушевых.

— Ну, не приглашай.

— Да нет, — рассуждает Руслан, — отбросим все счеты, обиды, позабудем всех черных кошек, а? Все-таки — старые наши товарищи, другой отсчет, верно?

— Верно, верно.

— Что с тобой? Скисла?

— Наоборот.

Руслан кивает понимающе, говорит со вздохом:

— Да, киноленты прошлых лет... Впечатляет... Кстати, этот парень... ну, этот твой Курпенин... Где он сейчас? Как-то он отбился от нас от всех, отошел...

— Кто? А, Курпенин... Не знаю.

— Жаль, ведь не без способностей человек. Гитару ты его, конечно, помнишь?

— Ну, еще бы.

Стоим, опершись на железные перила, смотрим вниз. Сумерки подступают медленно, с предательской вкрадчивостью. В доме напротив, словно по цепной реакции, вспыхивают окна, в них движутся, живут фигурки людей.

— Наверно, до сих пор еще мечется, — продолжает Руслан. — И что интересно... Он ведь как-то весь там и остался в наших вечеринках... Все переросли, а он остался...

— Это точно. Все переросли.

— Скажи, ты любила его?

Вопрос несколько неожиданный, на него трудно ответить сразу. Руслан следит за мной с веселым любопытством.

— Ну, не знаю. Наверно, — наконец, откликаюсь. я. — А ты что, ревнуешь?

— Ужасно, — он напускает на себя серьезный вид, впрочем, тут же возвращается к реальности: — Пойдем, а? Объявим. Пусть тайное наконец станет совсем явным...

Мы входим в комнату, и Руслан провозглашает:

— Минутку внимания, если можно. Пятого сентября сего года предполагаются торжества и массовые гуляния в честь Межниковой Ирины и Шавернева Руслана, сочетающихся законным браком...

Друзья-товарищи начинают нестройно аплодировать

— Наконец-то! Надумали...

— И чего тянули?

Руслан продолжает свою речь:

— Всем присутствующим надлежит прибыть к шести вечера. Форма одежды — праздничная.

...Всей нашей шумной компанией спускаемся в скоростном лифте.

— Надо чаще видеться.

— Подумать только — живем в одном городе!

— Давайте по мере возможности не пропадать...

Подрагивая, лифт возвращает нас из заоблачной выси... Стоим плотно, впритирку.

Меня прижало к стенке, к клавишам с номерами этажей, к красной, режущей глаз кнопке

с надписью «стоп». Помешкав, я нажимаю ее... Лифт вздрагивает, останавливается

— Кажется, приехали, — говорит Руслан.

Но двери не раскрываются, а на табло над дверью замирает цифра десять...

— Да нет, видишь, десятый только... Кто-то нажал нечаянно...

И уже тянется чья-то рука, надавливает на клавишу хода...

Снова едем. Ощущаем скорость по мерным толчкам... Девятый этаж, восьмой... И тут я снова нажимаю на красную кнопку...

— Слушайте, братцы, кто там усердствует, а?

— В смысле?

— Да нажимает кто-то кнопку, явно. Мы же опять стоим!

— Это я нажала.

— Зачем?

— Просто так.

Смех, оживление. Кто-то предлагает:

— Может, покатаемся?

— Да нет уж, в другой раз.

Дальше все происходит так: стоит лифту двинуться, как я с завидным упорством тянусь к облюбованной красной кнопке... и мы останавливаемся.

— Ладно, Ирка, перестань. Что с тобой?

— Ребята, кто-нибудь отодвиньте эту фанатичку от кнопок...

Мы опять едем. Подруга Альбина протискивается ко мне, заглядывает в лицо.

— Ты чего такая бледная?

— Какая?

Мелькают на табло цифры. Шесть, пять, четыре... Уже четыре!

— Тебе нехорошо? — спрашивает Альбина.

— Почему? Хорошо. Очень хорошо.

Тянусь, тянусь что есть силы, и дотягиваюсь... Нажимаю.

Руслан решительно оттирает меня в сторону, надавливает на ход. Лифт ни с места. Горит на табло цифра четыре. Еще раз надавливает. Нет, стоим! Застряли на четвертом этаже...

— Так, привет. Этого еще не хватало...

— Нажми еще раз.

— Нажимаю.

Все сбиваются в угол, поближе к кнопкам, дают друг другу советы. А я с невозмутимым видом отхожу в сторону на освободившееся пространство.

— Попробуй, может, вверх пойдет.

— Нет, крепко сидим.

— А если попытаться двери раздвинуть?

— Один уже пытался. Футболист. Слышал?

Они еще некоторое время оживленно обсуждают ситуацию, вызывают лифтера звонком и голосом, пробуют шутить.

— В лифте я еще, кажется, не ночевал. Или ночевал?

— Предлагаю всем сесть на пол и сомкнуть глаза.

— Слушайте, а здесь душно.

Но мало-помалу оживление спадает, слышны уже раздраженные нотки, я чувствую на себе взгляды.

— Зачем тебе это было надо? Детский сад, ей-богу!

— Да, Ирка. Если это юмор, то, прости, не понял.

А подруга Альбина говорит:

— Конечно, некоторые привыкли до одиннадцати дрыхнуть, им не надо ставить будильник на семь тридцать...

Потом наступает тишина. Кто-то громко зевает, садится на пол, кто-то приваливается к стенке... Мы сидим в глухом квадратном ящике, в безнадежности заточения.

Руслан придвигается ко мне, шепчет:

— Что ты имела в виду?..

... Потом стоим на улице, голосуем редким автомобилям. Все еще обсуждаем злоключения в лифте... Ночь, горят неоновые фонари, улица пуста. Наконец, свободное такси, часть компании уезжает. Альбина напоследок обнимает меня с неожиданной нежностью, чуть смущенно и виновато машет рукой...

Мы остаемся вдвоем с Русланом.

Некоторое время идем молча, я стараюсь заглянуть в лицо своего спутника, но вид у Руслана непроницаемый — ни осуждения, ни обиды. Как ни в чем ни бывало, он спрашивает вполне будничным тоном:

— Что отец? Как здоровье? Там все эти разговоры, к счастью, не подтвердились?

— К счастью. Впрочем, он больше не ходил. Ты же знаешь его отношение к врачам.

— Да-да... Ну, а этот твой начальник... Аркадий... как его там... Больше не возникал? Нет?

— А почему ты спрашиваешь?

— Да вот... хочу понять, что с тобой происходит. Это что — раздражение? Или тоска? По какому поводу? Что-нибудь конкретное? Или вообще? Это можно как-то сформулировать?

Он расспрашивает мягко, с сочувствием, а я молча шагаю рядом. Но он, похоже, и не ждет от меня слов.

— Неужели нельзя просто прожить день, а? — продолжает он с легким укором. — Просто прожить... Без глубокомысленной мины, без поисков смысла, без самокопания? Хватит, сибогу. Неужели ты еще не устала от всего этого? Зачем?.. Что ты хочешь изменить? Вот ты, вот я, ночь, река, луна, мы идем рядом... Разве этого мало?

И тут я словно впервые замечаю, что мы вышли на набережную, идем вдоль парапета, и ночь, действительно, лунная, звездная, катит свои воды река, и нас всего только двое... И я обнимаю Руслана, вдруг приникаю к нему — так просто, без слов.

Потом впереди показывается зеленый огонек такси.

Зал судебного заседания.

Разложив бумаги, сижу за своим адвокатским столиком, вглядываюсь в лица заполняющих зал людей. Самих судей еще нет, пустуют массивные кресла с гербами на высоких спинках, не видно и Костиной на скамье за строгим барьером... «Зрители» усаживаются поудобнее, в ожидании смотрят на закрытую дверь совещательной комнаты. Вот группкой входят в зал девушки с почты в одинаковых мини-юбках, садятся, о чем-то шепчутся, опасливо озираясь по сторонам... А вот и сама заведующая с неизменным ромбиком на лацкане... Кивает мне издали, занимает место рядом со своими девушками... Потом появляется старичок-завсегдатай, коротающий свои деньки на процессах...

Подхожу к девушке-секретарю:

— Раечка, вы Федяеву повестку посылали?

— Федяеву? А как же. В первую очередь — ему. — Она отрывает взгляд от бумаг и говорит с улыбкой: — А вас, я слышала поздравить можно?

— Поздравить? С чем?

— Ну как же. Приговор-то отменили. Помните? Ограбление ларька, там этот Безбородько... В пятницу бумага пришла. Как-никак по вашей кассации, а? Здорово!

Это и в самом деле здорово, это не так уж часто бывает в нашей адвокатской практике, полагалось бы отреагировать, но я говорю:

— И все же, Раечка. В зале его нет.

— Кого нет? Федяева, что ли? Ну, значит, в коридоре где-нибудь курит. Никуда не денется.

Но, помешкав, она все же выкликает фамилию потерпевшего и, не получив ответа, обеспокоенно поднимается со своего места. Мы выходим в коридор.

Там много народу, люди стоят группами у дверей залов, что-то горячо обсуждают. И в эту минуту я вижу Костину в сопровождении двух конвойных. Они движутся гуськом к нашему залу, Костина — посередине, сцепив руки сзади... Она не замечает меня в толчее, проходит мимо...

Раечка-секретарь спрашивает, напрягая голос:

— Федяев? Есть здесь Федяев?

После небольшой заминки к ней подходит незнакомый мужчина.

— Вы Федяев?

— Нет. Федотов я.

— Тогда зачем откликаться? Русским же языком спросила. Нужен Федяев!

... Костина стоит за барьером, смотрит прямо перед собой. Отвечает без заминок, с готовностью, как на совесть выученный урок. Вопрос — ответ... Вид невозмутимый, пожалуй, даже скучающий... Словно и не чувствует устремленных на нее взглядов...

— Обвинительное заключение вам понятно?

— Понятно.

— Вину свою признаете?

— Признаю.

— Есть ли какие-нибудь ходатайства?

— Нет, не имею.

— Садитесь, подсудимая, — говорит судья. — Какие будут ходатайства у представителей обвинения и защиты?

Судья вопросительно смотрит то на меня, то на прокурора.

— У обвинения ходатайств нет.

— У защиты ходатайств не имеется.

— Ваше мнение о возможности слушания дела в отсутствии потерпевшего Федяева... Пожалуйста, товарищ авдвокат.

— Минутку! — Молодая женщина решительно поднимается со своего места, подходит к «свидетельскому барьеру». — Минутку, — повторяет она уже более спокойно и, пожалуй, даже требовательно. — Я, значит, от имени потерпевшего. Он не мог явиться в суд из-за крайне тяжелого морального состояния...

— Подождите, подождите, — перебивает судья. — Во-первых, кто вы?.. А во-вторых, из чего видно, что потерпевший уполномочил вас делать в суде заявления...

Теперь уже женщина перебивает судью:

— Я его друг. Потерпевший считает, что его показания на следствии — лист дела шестой, восьмой, двадцать пятый — не нуждаются в подтверждении в данном заседании...

Судья делает нетерпеливый жест рукой.

— Подождите. Кто тут вас так выучил? Нуждаются в подтверждении или нет — решит не потерпевший, а суд. Это, во-первых. Во-вторых, где официальный документ о болезни Федяева? Есть такой документ?

Женщина молчит, и судье достаточно мгновения, чтобы сделать вывод.

— Садитесь, пожалуйста, — говорит он и уже не смотрит в сторону женщины, словно позабыв о ней. — Товарищ адвокат, ваше мнение...

— Считаю слушание дела в сегодняшнем заседании невозможным. Даже в случае, если бы потерпевший был действительно болен и даже если бы он представил такой документ, — голос мой срывается, я делаю паузу, пытаюсь погасить раздражение, — слушание дела, на мой взгляд, пришлось бы перенести.. В данном деле личность самого потерпевшего имеет принципиальное значение.

— Спасибо. Товарищ прокурор?

Прокурор уже встает, и тут мы слышим громкий голос:

— Да не надо, зачем? Не надо ничего откладывать!

Судья и мы с прокурором разом поворачиваемся и видим Костину, поднявшуюся со своей скамьи.

— Зачем он здесь нужен? Чего мудрить-то?— говорит она с искренним недоумением, обращаясь почему-то ко мне.

— Вам слово не давали, подсудимая, — обрывает ее судья.

— Нет, просто я так считаю... я ж во всем созналась, вину признаю. Чего ж там откладывать?

Она все еще смотрит на меня с недоумением, даже осуждающе.

— Подсудимая, сядьте! — говорит судья резко. — Товарищ прокурор, ваше мнение?

Прокурор поддерживает меня:

— Считаю присутствие потерпевшего в процессе по делу Костиной обязательным.

— Суд, совещаясь на месте, постановил: в связи с неявкой потерпевшего Федяева слушание дела перенести на тридцатое августа... Обеспечить явку в судебное заседание потерпевшего Федяева...

Гул в зале. Все встают со своих мест. Поднимается и Костина. В сопровождении конвойных идет к выходу. В какое-то мгновение мне кажется, что мы встречаемся взглядами, впрочем, она тут же отводит глаза, смотрит демонстративно в сторону.

...Решительно распахиваю дверь конвойной. Иду по узкому коридору. За последней дверью, в небольшом помещении, я вижу знакомых по залу суда конвойных и чуть поодаль — Костину. Она сидит с отсутствующим видом. Потом поднимает голову и, увидев меня, спрашивает с неприязнью:

— Зачем?

— Что — зачем?

— Зачем ты это сделала? Что ты мудришь?.. Уже бы давно заслушали...

И тут я не выдерживаю:

— Зачем ты это сделала? Что ты там мудришь?..

Один из конвойных смотрит на меня удивленно.

— Как мне с тобой работать? Как? Я же помочь тебе хочу! Спасти тебя!..

Она в ответ только пожимает плечами.

— Нет, ты плечами не пожимай, ты мне все-таки объясни... Я же стараюсь, бьюсь, прости меня, из кожи лезу!.. И зачем? Чтоб ты вставала и делала эти свои заявления... Пойми, ты же мне мешаешь!

— Не мешаю... — говорит она чуть испуганно.

Тут раздается звонок настенного телефона. Конвойный снимает трубку, потом говорит:

— Там машина пришла.

Костина с готовностью поднимается. Кажется, она даже рада возможности прервать наше «объяснение».

— Сейчас, минуту, — говорю я конвойному. И, обращаясь к Костиной: — Нет, погоди. Все-таки объясни мне...

Она не садится и, глядя на меня сверху, говорит с каким-то даже сочувствием:

— Да нет, я ж не против... Ты работай спокойно. Выступай. Защищай, в общем... Только не надо сюда Виталика...

— Не надо? Почему?!

— Ну как сказать... это ж ничего не даст.

— Это уж я как-нибудь без тебя разберусь.

— Разберешься, конечно... — отвечает она тихо и, взглянув на конвойных, говорит: — Только ты на меня посмотри...

— А что такое?

— Ну как что такое... Выгляжу-то как?.. Платье вон, да и без прически. В общем, лучше бы он меня сейчас не видел...

— О чем ты думаешь... Валя! — вздыхаю я Потом встаю и говорю ей спокойно: — Он будет на суде, твой Федяев. Его должны увидеть. Все должны!..

Женщина, выступавшая от имени Федяева, выходит из здания суда. Это она, Светланка. Помешкав, она устремляется в хаос многолюдной, по-летнему оживленной улицы. Походка у нее легкая, какая-то даже веселая... Скоро я теряю ее из виду, пересекаю улицу, становлюсь в очередь на стоянке такси. И с удивлением вижу перед собой все ту же Светланку.

Подходит ее очередь, она садится в машину. Шофер на всякий случай высовывается из окошка, ищет попутчиков до «Сокола». Такси уже трогается, когда я вдруг решаюсь, открываю дверцу, сажусь рядом с ней. Едем.

— Какое место на «Соколе»? — спрашивает шофер.

— Ново-Песчаная, — откликается Светланка.

— А вам?

— Ново-Песчаная, — говорю я как ни в чем ни бывало.

— Конец или начало?

— Начало, пожалуйста, — отвечает моя спутница.

— И мне начало.

— Соседи, — улыбается шофер. — Удачно.

— Нет, не соседи, — говорю я. — Я живу на другом конце города. Просто мы с гражданкой едем по одному и тому же адресу.

— Вот даже как? — Светланка, наконец, поворачивается ко мне, смотрит с легким недоумением.

Некоторое время она еще разглядывает меня, потом вдруг улыбается, что-то развеселило ее. Соглашается с неожиданной легкостью:

— Пожалуйста! Даже хорошо...

Дверь открывает сам Федяев. На нем спортивное трико, кеды. Увидев меня на пороге, не выказывает удивления.

— А, очень приятно. Мы — к вам, вы — к нам. Прямо дружба домами! Проходите, пожалуйста.

Квартира небольшая, уютная, планировка мне очень знакома. В какой-то момент кажется, что я очутилась в своем собственном доме.

В гостиной Федяев пододвигает мне кресло.

— Ну, Светланка, чем будем угощать нашу гостью? Когда я был у них в доме, меня здорово угощали. Кстати, у нас сегодня тоже мясо... Пообедаем?

— Нет-нет, спасибо.

— Правильно, не будем впадать в крайности, — веселится Федяев. Он усаживается напротив меня, смотрит выжидательно. — Ну-ну, слушаю вас. Сегодня — как? Ваша профессия позволяет вам со мной беседовать?

— Позволяет.

— В таком случае простите... — и он показывает на свой спортивный костюм. — Как раз собирался бежать, и вы пришли.

— Куда бежать?

— От инфаркта, — смеется он. —Меня тут

прижало недавно, врач говорит, — бегай, не ленись...

Светланка исчезает на мгновение, тут же появляется. Берет со столика журнал, яблоко и с невозмутимым видом залезает с ногами на диван.

Некоторое время мы сидим молча. Федяев открыто, с каким-то веселым любопытством разглядывает меня. Потом, почувствовав мою нерешительность, приходит на помощь:

— Вы, наверно, хотите мне задать вопрос, да? Почему, мол, я так жестоко с ней обошелся? Я вас правильно понял? Выжал, высосал, свое получил и — бросил?.. Так ведь, в общем, получается на обывательский взгляд...

— На обывательский?

— Да, конечно. Обывательский взгляд учитывает только одну правду — свою. Любовь до гроба. А ведь надо жить дальше, вот ведь беда. Дальше. Не в смысле карьеры. Я никуда не рвусь, я пока всего лишь младший научный сотрудник. Но уже все другое, понимаете? То, что хорошо пять лет назад, уже не годится. Валентина, если хотите, меня вообще родила... Знаете, ракета, когда взлетает, где-то в пути ступень отваливается... Картинно очень, да? Но зато соответствует...

Светланка встает с дивана, снова исчезает из комнаты. И снова возвращается. На этот раз она вручает по яблоку и нам с Федяевым. Как ни в чем ни бывало залезает на облюбованный диван...

— Ну что вы на меня так смотрите? — продолжает Федяев чуть смущенно. — Я говорю ужасные вещи? Да? Вы знаете, в хорошие времена я бы не отделался испугом. Меня вполне справедливо проткнули бы какой-нибудь там шпагой... Кстати, Вальке надо было родиться в прошлом веке. Она ведь оттуда, у нее все на полную катушку... Ненависть — так она, видите как... любовь — так в жертву себя готова... — он бросает на Светлану взгляд и заканчивает свою мысль: — Кстати, о любви. Я с ней замучился. У нее в душе все кипит, сто градусов, а у меня, видите, нормальная температура..

В подтверждение своих слов он красноречиво разводит руками.

Я молчу.

— Так, — переходит он на деловой тон. — Что нужно сделать? Что написать?

— Да нет, писать ничего не надо. Вы уже написали.

— А что тогда?

Я долго смотрю на него.

— Прийти в суд — когда там, тридцатого, что ли? И дать какие-то показания?

— Это ваша обязанность.

— А что я должен говорить... чтобы ее там... ну, чтобы, в общем, ее выпустили... Ее могут выпустить?

— Не знаю.

— Так что же все-таки я должен говорить?

— Как что? Правду, Федяев.

— Правду и только правду? — усмехается он.

— Вот-вот. Именно, — говорю я. — И не здесь, не мне, а там на суде. Всем. Тридцатого числа сего месяца. Ведь вы не раз изъявляли желание ей помочь... Не так ли?

Он смотрит на меня с веселым, вполне дружелюбным любопытством.

— Разумеется, — наконец откликается он.

Небольшое помещение в комиссионном магазине. Девушка в синем халате с пристрастием разглядывает черные тупоносые туфли.

— Не надевали?

— Ни разу, — клянется Руслан. — Хорошие туфли, честное слово! Просто, как говорится, не подошли...

Девушка-приемщица не склонна к разговорам.

— Распишитесь, вот здесь. «С оценкой согласен».

Руслан ставит лихую подпись.

Идем по улице. Настроение веселое.

— Проверим? — он останавливается у знакомой телефонной будки.

— Да нет, она на даче. До вторника.

— А вдруг на полдороге решит возвратиться? — смеется Руслан.

— Слушай, Руслан Андреевич, такой странный вопрос... Ты любил когда-нибудь? Только серьезно!

Он смотрит на меня с недоумением.

— Да нет, чудак! Я ведь не о романах твоих спрашиваю. Ты скажи — любил? Знаешь, так, чтобы до ненависти один шаг?

— Что я должен на это ответить? — спрашивает со вздохом Руслан, готовый вытерпеть очередную мою причуду.

— Нет, ты не пугайся. Это ведь не обязательно для каждого. Это как музыкальный слух — у одного есть, у другого отсутствует, — продолжаю я. — Своего рода талант, правильно? Я даже не знаю, кто счастливее. Тоже вопрос!

— Что это ты сегодня? А? — спрашивает Руслан и снова притормаживает у будки телефона-автомата, — давай все-таки наберем, проверим...

На этот раз мы обходимся без ужина.

Сидим рядышком на диване, касаясь друг друга плечами. Интимно светит торшер.

Вручаю Руслану иллюстрированный журнал, сама ускользаю в соседнюю комнату, здесь я достаю из шкафа легкое домашнее платье, снимаю вечернее. Остаюсь в одной рубашке, когда он появляется на пороге. Без всякого стука.

Мы долго стоим обнявшись. Молчим. Потом он говорит:

— Ты себя насилуешь.

— Нет.

— Я же чувствую.

— Глупости. — Я обнимаю его крепче, но он мягко отталкивает меня.

— Нет, нет. Не надо, Ирка. Идем. Тебе нужно взять отпуск, отдохнуть...

Я снова обнимаю его.

— Пусти, пусти, — говорит он с изумлением, — ты задушишь меня...

— Но я так хочу полюбить тебя... Слышишь? Ну что ты толкаешься?

Он все же высвобождается из объятий.

— Да, да. Ты устала. Пойдем.

— Устала?

— Конечно, — кивает он и уже идет к дверям.

Потом мы снова сидим на злополучном диване. Слушаем пластинки. Какие-то старые сентиментальные вальсы. И вдруг разом зеваем, синхронно прикрываемся ладонями... И, уставившись друг на друга, начинаем смеяться...

— Анекдот, — вздыхает, наконец Руслан. — Рассказать — не поверят... Ты видела что-нибудь подобное?

— Нет, что ты... Действительно — и смех и слезы...

— И это — мы... Мы с тобой!

— Да, не говори.

Он снова начинает смеяться.

— Ты что?

— Пластинка... Пластинка-то на других оборотах... Вместо 33—45... Слышишь?

Я только сейчас словно впервые услышала эту странную, галопирующую музыку... Хочу встать, но Руслан удерживает меня:

— Пускай. Сорок пять — в этом что-то есть!.. Ну ладно. Сделай мне по такому случаю кофе...

— Кофе — на ночь?

Когда я с подносом в руках возвращаюсь в комнату, Руслана на диване не застаю. Нет его и в соседней комнате. Нет и в прихожей... Ушел!

— Кстати, Ирина Петровна... Как там ваша Антигона?.. Что нового?

Обеденный перерыв. Как всегда, сидим в нашей «стекляшке».

— Произошла ужасная вещь!

— Что такое?

— Даже не хочется говорить.

— Она заявила отвод суду?

— Хуже!

— Вам?

— Нет... — я вздыхаю... — Я сама... поступила до ужаса непрофессионально... Нанесла визит потерпевшему.

— Вы? — и Ольга Аполлоновна смотрит на меня в удивлении. — Как же так?

— Можно сказать, непреднамеренно. В состоянии аффекта.

Все сидящие за столом повернули ко мне головы. Илья Ефимович замечает снисходительно:

— Ну ладно, мы это вам как-нибудь простим... Мне только что не нравится в вашем поведении... Вы ничего не едите. Это вредно. Не только для здоровья... Я, кстати, не верю во все эти голодания, чистый авантюризм, человек должен есть... — И как бы в подтверждение

Илья Ефимович отправляет в рот вилку с пельменем. — Но я сейчас говорю о профессиональной стороне дела. Адвокаты, которые переживают душевные драмы подзащитных, как это ни привлекательно со стороны, они, заметьте, редко выигрывают дела. Какой-нибудь циник с толстой декоративной палкой и трубкой в зубах, которого прорабатывают на всех профсоюзных и комсомольских собраниях, он, учтите, со своей трубкой и своим хладнокровием...

— Илья Ефимович, не разлагай молодые кадры!

— Вот видите, меня уже прорабатывают... Ешьте, Ирочка. Серьезно! Смотрите на все со стороны. Через это стекло! Я вам дело говорю!

Я невольно смотрю на стекло, которое упомянул Илья Ефимович, и замираю. На тротуаре, под вывеской юридической консультации стоит в нерешительности пожилой, крепкий еще и бодрый мужчина. Смотрю — и глазам своим не верю! Вскакиваю из-за стола, выбегаю на улицу.

— Папа!

И вот я уже обнимаю моего отца, и, отстранившись, разглядываю его...

— Ты когда приехал? Ну что ты молчишь? Отвечай!

— Утром, — откликается он. — Утром. Сел в поезд и приехал.

— Хочешь пельменей?

— Спасибо, я уже обедал. Ну, здравствуй, дочка! — говорит, словно очнувшись, отец и обнимает меня — неловко и нежно.

На плите мирно кипит чайник. Руслан нарезает хлеб аккуратными ломтиками. Поставив чайный сервиз на поднос, я уже собираюсь выйти из кухни, когда он говорит мне вполголоса:

— Слушай, эти наши настроения мы сейчас оставим при себе, хорошо?

— Какие настроения?

— Всякие. Ты меня понимаешь. Да? Договорились?

Я молчу.

— Или как... — он смотрит на меня очень внимательно. — Переиграем это наше мероприятие?

— Как хочешь.

— Вот удивятся-то...

— Кто?

— Наши родители. А? Представляешь? — и мы оба весело смеемся, представив эту ситуацию. Руслан продолжает: — Кстати, мне очень нравится твой отец...

— Мне тоже. Он хороший дядька.

— Давай-ка... Знаешь что, не будем их удивлять! — говорит Руслан и твердо и решительно берет меня за руку, ведет в соседнюю комнату.

Вместе мы входим в гостиную и застаем такую картину: отцы наши, чуть ли не обнявшись, сидят за столом, ведут какой-то свой негромкий разговор.

— Ну и что же?

— Ничего, говорит, снимайте, я, мол, посмотрю, как вы меня снимите... Ну, он же, сам знаешь, известный хитрец, зря никогда не скажет... Я помню, как еще в 62-м году, во времена совнархозов...

Они замечают наконец нас с Русланом, поднимаются навстречу. Стоят без пиджаков, галстуки на рубашках приспущены, отброшены церемонии, стоят и смотрят на нас молча, расстроганные своей близостью.

Ставлю на стол поднос, говорю как бы между прочим:

— А вы, однако, быстро нашли общий язык.

Они переглядываются, обмениваются красноречивыми улыбками.

— Быстро, говоришь? — слегка недоумевает отец. — А что ж нам его искать, язык-то, если у нас с Андреем Николаевичем биография, можно сказать, общая. В одной системе!

— Да? Как приятно!

— А, кроме того, — продолжает отец, — сверили мы кое-какие даты и получилось, что вроде как соседи всю жизнь... И голод получился, и фронт само собой, и дуга одна, Курская, и ранения даже похожие. Вот видите, как вы с Русланом подгадали!

— Все соответствует, — улыбается мой будущий свекор, Андрей Николаевич.

И вошедшая в эту минуту Ангелина Егоровна, моя будущая свекровь, кивает мне ласково и показывает на стол, как бы напоминая мне о моих обязанностях.

— Все готово, — говорю я и сажусь.

— Выпьем за наших детей! — предлагает Андрей Николаевич и наливает себе и отцу — по-моему, уже не первую. — Как, Петр Станиславович? Нет возражений?

— За детей, — повторяет отец.

В моем родном городе отец мой, Петр Станиславович, — заметная величина, директор механического завода, где он работает столько лет, сколько я себя помню. Здесь, в Москве, он почему-то всегда тушуется... И сейчас, за столом у симпатичных родителей Руслана, поведение его являет странную смесь спокойной самоуверенности человека, привыкшего распоряжаться людьми, и растерянности застенчивого провинциала, впервые попавшего в московскую квартиру.

— Да-да, — повторяет он смущенно. — За вас, ребята. — И смотрит на меня почему-то с выражением вины. — Мы вот тут, значит, обсудили предстоящее... гм, гм... мероприятие, и думаем так, что, конечно, не стоит нам краснеть перед людьми. Свадьба так свадьба, и никаких этих ваших возражений, что, мол, скромно и так далее...

Я смотрю на Руслана. Он, кажется, согласен.

— Значит, с их стороны, — продолжает отец, — как я понимаю, тридцать человек... Ну и с нашей... Ты себе уже наметила?

— Приблизительно.

Отец чувствует, что я начинаю злиться, но будущие родственники сейчас важнее, он, так сказать, работает на них и поэтому обращается ко мне с известной строгостью в голосе:

— Надо наметить. И, пожалуйста, не откладывай.

— Ирочка, салату! — напоминает будущая свекровь и задерживает на мне взгляд: — А что у вас вид усталый, Ира?

— Усталый?

— А я бы им как за вредное производство платил, — замечает мой будущий свекор. — И потом я ведь, честно говоря, не пойму никак. Защитник — это хорошо. Вы, так сказать, защищаете слабого... А если этот слабый — он же и сильный? Если от его этой слабости горе и несчастье другим?

— Да я вот хочу, чтобы она ушла с этой работы, — говорит виновато мой отец. — Мы с ней уславливались — она идет в аспирантуру.

— Колесников — это кто у вас? — спрашивает отец Руслана. — По-моему, первый зам...

— Я не знаю, не слышала.

— Старый мой товарищ, — говорит отец Руслана. — Я думаю, можно будет поговорить... Кстати, не грех бы и его пригласить на свадьбу. А?

Но тут возражает мать Руслана:

— Мы Будкевичей не зовем!

— Ну и зря, позвать надо... Будкевичей... Всех позвать... Это ж событие, вы поймите, один раз в жизни. Так я, по крайней мере, надеюсь... — и он смотрит на нас с Русланом.

А мы продолжаем сидеть молча, словно все происходящее не имеет к нам отношения. Наконец, отцы одновременно поднимают стопки.

— За ваше счастье!

И удивленно смотрят на нас.

— А вы что же?

И тогда мы с Русланом тоже берем в руки — он стопку, я бокал с вином.

Но, видно, сегодня нам так и не суждено выпить за собственное счастье: в прихожей раздается трель звонка...

— Кажется, мебель, — вздыхает Руслан, ставит на стол неопорожненную стопку и идет открывать...

Действительно, мебель. «Ганка», собственной персоной.

— Куда сервант? — осведомляется грузчик в комбинезоне. — В угол туда задвинуть?

— Пожалуйста.

— А шкаф как?

— Неважно. Мы потом сами разберемся.

— Ну как сами... — улыбается грузчик. — Мы уж вам разместим все, как говорится, на счастье...

— Нет-нет, не надо, — останавливает его Руслан. — Оставьте пока как есть. Мы потом...

Он протягивает грузчику деньги, тот пожимает плечами и исчезает за дверью.

Изящный сервант и шкаф с надставкой, роскошная тахта, кресло фундаментальное и кресло-качалка — садись, качайся, — и столы обеденный и письменный, и секретер, он же бар —

все это богатство стоит посреди комнаты...

А мы с Русланом, его законные обладатели, молча стоим в дверях, смотрим на заветную «Ганку».

Зал судебного заседания. У свидетельского барьера — женщина в строгом костюме с ромбиком на лацкане — заведующая почтовым отделением.

— Уверена, конечно, что это для него она старалась, тут даже нет сомнений... — Она замолкает на мгновение и после легкой заминки, бросив взгляд на сидящего в первом ряду Федяева, продолжает: — А вообще с положительной стороны себя проявляла. Всегда безотказно. Надо кого заменить или лишний час поработать...

— Так. Ясно, — говорит судья.

— Я что еще хочу добавить. Наш коллектив, хоть и маленький, но дружный, и мы все переживаем за Валентину, считаем, что это такой случай, срыв у нее, не характерный, можно сказать...

— Так. Ну, вы уже переходите к защите, — замечает судья. — Мы вас слушаем сейчас, как свидетеля. — И он поворачивается к нам — ко мне и прокурору. — Есть вопросы к свидетелю?.. Нет вопросов. Хорошо. Вы можете остаться в зале. Садитесь... Пригласите, пожалуйста, свидетеля Савушкина...

Кто-то из присутствующих раскрывает дверь в коридор. «Савушкин, Савушкин, бегом!» — доносится из коридора, и вот уже долговязый парень в джинсах появляется в зале суда.

— Подойдите к столу, свидетель, — говорит ему судья. — Вы предупреждаетесь об ответственности за дачу ложных показаний по статье сто восемьдесят первой... Распишитесь, пожалуйста...

Савушкин подходит к секретарскому столику, ставит подпись в протоколе, снова возвращается к барьеру.

— Скажите, Савушкин, подсудимая Костина вам знакома?

Паренек с грустью смотрит на Костину, отвечает со вздохом:

— Знакома, конечно. Иначе бы вы меня сюда не вызвали, верно?

— Верно, Савушкин. Только давайте не будем философствовать, а будем отвечать на вопросы прямо, договорились? Что вам известно по данному делу?

— По данному делу?— держится Савушкин независимо, но лицо у него детское, и весь он нескладный, какой-то отрешенный в своей вышине. А рост у него и вправду высокий... Услышав вопрос, паренек наклоняет голову, как бы пригибается к остальному человечеству, на мгновение покидая особый, только ему доступный мир высоты.

— Да-да, рассказывайте. Где вы встретили Костину?

— У театра.

— Она что, там стояла?

— Стояла.

— Ну и что дальше-то было? В антракте? Вы пошли в буфет, так?

— Совершенно верно.

— Рассказывайте, рассказывайте, Савушкин.

— Пошли в буфет. Стоим. Вижу, вдруг изменилась в лице Я говорю: что с вами? Молчит. Смотрю: какой-то там парень. Ну, не парень, а так, молодой человек... С женщиной... Валя, значит, стоит, как вкопанная. Я ей — лимонаду. Она, значит, пригубила машинально, а сама смотрит, не сводит глаз... Я для нее сразу перестал существовать, понимаете?

— Понимаем, — вступает прокурор. — А из чего вы могли заключить, что это было сильное нервное потрясение, как вы показывали на следствии?

— Из чего? Из ее вида. Вот представляете, говорят, бледный как полотно. Такое сравнение. Оно тут вполне подходит.

— В котором часу это было? — спрашивает прокурор.

— Ну, считайте, начало в семь... Значит, где-то в восемь, в начале девятого...

— Долго же длилось это потрясение, — замечает прокурор. — С половины девятого до половины первого... Долго!

— Долго, — отвечает Савушкин.

— А во сколько же вы расстались?

— После спектакля. Она сразу ушла.

— Но не забыла взять у вас номер телефона...

— Это я ей сам всучил.

— Всучили? — качает головой прокурор. — Вы что, предвидели, что можете понадобиться в качестве свидетеля, так что ли?

— Я возражаю против этого вопроса, — вмешиваюсь я.

— Мы снимаем вопрос, — говорит судья.

— Хорошо, — соглашается прокурор.

— Нет, я не предвидел, — продолжает Савушкин. — Просто мне казалось, что если человеку плохо, и ты можешь помочь...

— Значит, вы убедились, что Костиной плохо? — спрашиваю вовремя я.

— Да, конечно. Еще как убедился.

— У меня вопросов нет, — обращаюсь я к суду, а сама спешу зафиксировать в блокноте эти столь важные для меня показания...

— У обвинения вопросов нет, — вторит мне прокурор.

Судья, пошептавшись с заседателями, объявляет свидетелю:

— Спасибо. Можете пока сесть.

И вот наступает черед судебного эксперта. Мы с прокурором внимательно следим за молодым еще человеком в элегантном костюме, который неторопливо встает из-за стола с листком в руках.

— ...На основании собранных доказательств и изучения личности подсудимой судебно-медицинская экспертиза пришла к следующим выводам... Подсудимая Костина характеризуется повышенной нервной возбудимостью, высокой степенью эмоциональности. Эти особенности личности определяют возможность неустойчивого поведения в критических ситуациях. В частности, при совершении инкриминируемых в настоящем процессе действий. Однако говорить о том, что эти действия были совершены в состоянии аффекта, у экспертизы оснований нет. — Эксперт, закончив чтение, передает листок секретарю, поясняет: — Подробное заключение экспертизы...

— Есть ли вопросы к эксперту? — спрашивает судья.

Чаши весов колеблются. Лицо прокурора непроницаемо, мое лицо, вероятно, тоже. Это наш поединок. Поединок сторон в судебном процессе.

Беру слово.

— У меня вопрос к потерпевшему Федяеву.

— Потерпевший Федяев, встаньте! — объявляет судья.

Федяев охотно встает. Вот он перед нами. Одет скромно, без претензий, одет соответственно минуте. Смотрит внимательно, даже с сочувствием, с готовностью разрешить возможные затруднения...

— Скажите, потерпевший, как вы сами оцениваете состояние Костиной в тот вечер? Считаете ли вы, что в ее действиях был заранее обдуманный план?

— Я это не говорил.

— Значит, не считаете?

— Не считаю... Видите ли, я уже отмечал, что Валентина вообще нервная натура, с неустойчивой психикой. Все очень индивидуально, не как у людей...

— Да уж, — не выдерживаю я. — Кто бы на ее месте согласился содержать здорового мужчину на протяжении пяти лет?

Судья делает мне замечание:

— Попрошу не отвлекаться.

— Ну, видите ли, — отвечает мне Федяев.— Тут тоже... Как посмотреть. У нас в высших учебных заведениях, как известно, платят стипендию, а в случае надобности помогают и дополнительно. А кроме того, я вам уже говорил, — он слегка усмехается, «рассекречивая» наши переговоры, — что я Валентине действительно обязан. И даже сейчас чувствую к ней благодарность, — он опять усмехается, — нет, не за то, что она хотела меня убить, а за то хорошее, что у нас было, и за ее доброту... Я вам повторяю, она вообще в жизни эмоциональный товарищ... из холода в жар... Раз, помню, даже грозилась — мол, если что, убью...

— Интересно, — оживляется прокурор. — И давно у нее родилась эта мысль?

— Какая мысль?

— Та самая: «Если что, убью!»?

Плохо мое дело... Вот он, неожиданный пустячок, нелепый и смехотворный, способный, однако, сбить с прямого пути к истине. И я спешу предовратить «поворот»:

— Но это, вероятно, не было сказано всерьез? Как я понимаю, это шутка?

— Ну, в общем, да.

— Шутка, в которой доля правды, а, Федяев? — спрашивает прокурор.

— Я протестую! — заявляю я с решительным видом и смотрю на судью. А тот, как ни в чем не бывало:

— Продолжайте, потерпевший.

Федяев пожимает плечами, мол, я все сказал, все, ответил на все вопросы, и я его сейчас ненавижу. Но ненависть моя бесплодна, зато плодотворна хладнокровная логика прокурора:

— Скажите, подсудимая, вы помните такой разговор, когда бы вы угрожали потерпевшему?.. В шутку или всерьез? Помните или нет?

Костина поднимается со своей скамьи и, кажется, впервые встречается глазами с Федяевым... И, странное дело, взгляд ее словно мягчеет, на лице — ни усмешки, ни былой независимости — лишь растерянность... Неужели она его до сих пор любит? Неужели!.. Она стоит молча, в руках скомканный носовой платочек, стоит и смотрит, и тогда сам Федяев приходит ей на помощь:

— Ну, помнишь, в прошлом году, летом... Когда на море были. Неужели не помнишь? На пляже!..

— На пляже?..

— Ну да, на пляже... Мы только что из воды вылезли, на лежаках обсыхали... — говорит Федяев чуть смущенно. — Ты еще мне вдруг сказала... Молчали-молчали, а ты вдруг сказала: мол, знай, Виталик, если что, не сдобровать тебе, убью, мол, учти... Неужели не вспомнила, Валюша?..

— Вспомнила, — откликается, наконец, Костина.

На мгновение тишина. Потом судья спрашивает:

— Есть еще вопросы к потерпевшему? Нет вопросов? — и, посовещавшись с заседателями, говорит: — Объявляется перерыв на тридцать минут...

...Очередь с подносами выстроилась вдоль стены, тянется к раздаточной. Со стаканом чая и булкой иду по залу, ищу свободное место за столиком.

Наконец, устраиваюсь. Поднимаю глаза и к своему изумлению вижу перед собой за столиком самого... прокурора. Это он, мой оппонент на процессе — прокурор Еремин. Он молод, синяя униформа с петлицами ладно облегает его фигуру.

Некоторое время молча пьем чай. Потом прокурор смотрит на часы:

— Успеем?

— А сколько там?

— Успеем, — говорит он весело, разглядывая меня.

Вдруг констатирует:

— А вы молодец!

Отвечаю в том же тоне:

— Стараемся!

— Мне, знаете, всегда бывает интересно, — продолжает прокурор, отхлебывая свой чай.— Что чувствует адвокат, когда защищает преступника?

— А мне интересно, что чувствует прокурор...

Прокурор разглядывает меня с прежним веселым любопытством. Он явно удовлетворен ходом судебного заседания и вовсе не скрывает этого. Спрашивает:

— Вы как будете говорить? Читать или — экспромтом?

— У меня написано. А у вас?

— У меня тоже... Но, знаете, — рассуждает он, — это, как ни странно, имеет и свои недостатки. Когда читаешь даже хорошо написанную речь, что-то пропадает... Какой-то контакт с залом. Лучше даже запнуться, что-то забыть, но не потерять градус...

— Это верно...

— Вы где учились? — спрашивает он.

— Здесь, в Москве. В университете.

— В какие годы?

— Да вот, три года как окончила.

— Соломин у вас читал?

— Читал... А вы что, тоже у нас учились?

— Нет, просто он мой земляк. Я ростовчанин. В Москве второй год...

— Как это вам удалось? В Москве?

— А... Женился, — с готовностью отвечает он.

Потом уже с совсем другими лицами мы сидим друг против друга на наших законных мес-

тах в зале судебного заседания. Мой оппонент поднимается в тишине, начинает свою речь...

— Товарищи судьи! Вместе с вами мы ознакомились с делом, которое, при всей своей кажущейся ясности, никак не назовешь простым... Именно поэтому, принимая во внимание все немаловажные частности и нюансы происшедшего, я хотел бы начать свою речь с одного общего утверждения: все мы в равной степени ответственны перед законом. Это аксиома. Закон есть закон, он один для всех. Чем бы ни были продиктованы действия подсудимой — ревностью ли, местью ли, справедливым ли желанием защитить свое женское достоинство — я пока не буду вдаваться в определение мотивов — факт остается фактом: совершено преступление! Лишь по чистой случайности оно не имело трагических последствий. И оно было направлено не только против жизни отдельного человека, но и против нашего общества в целом... Именно в таком аспекте мы и обязаны рассматривать происшедшее. Всякий другой подход привел бы нас к опасному субъективизму в толковании законов, то есть, иными словами, к беззаконию!..

Прокурор делает паузу, откладывает в сторону исписанные листки и продолжает говорить, уже не заглядывая в них. При этом бросает на меня мимолетный взгляд. Я слушаю его речь, смотрю на Костину, она сидит прямо, неотрывно смотрит на прокурора. В зале душно. Судья жестом просит секретаря открыть окно... Вижу, как по щеке Федяева ползет градина пота. Он слегка расслабляет узел галстука, снова устремляет взор на прокурора...

— Теперь, в заключение своей речи, отвлекаясь от чисто юридической стороны дела, я позволю себе вернуться к моральной стороне... Что такое самосуд, как не вызов обществу, его моральным устоям, его законности. Человек, совершающий самосуд, исходит из того, что общество, государство не способны покарать зло. Он самозванно берет на себя функции судьи и палача, не побоюсь этого слова. И я думаю, что именно так вы и квалифицируете совершенное преступление...

Закончив свою речь, прокурор садится на место. В зале раздается гул. Постучав со строгим видом карандашом по столу, судья уже поворачивается ко мне, смотрит выжидательно.

— Слово для защитительной речи предоставляется адвокату Межниковой, — говорит он.

Я поднимаюсь.

— Товарищи судьи! Только что мы с вами выслушали убедительную речь прокурора. Убедительную, повторяю я, потому что преступление, какими бы мотивами оно ни объяснялось, остается преступлением. И оно безнравственно. И оно безобразно. И оно должно быть наказано.

Так я начинаю свою речь. Мне внимает, именно внимает напряженный, притихший зал. Трудно, трудно говорить в такой тишине, когда к тебе как бы возвращается каждое твое слово. Только бы не потерять мысль, не сбиться...

— Однако мой профессиональный долг и право, предоставленное мне законом, обязывает меня помочь суду разобраться не только в последствиях, но прежде всего в мотивах противоправных действий моей подзащитной, найти в этих действиях то, что может смягчить ее вину, и здесь, при всем моем уважении к позиции прокурора, я неизбежно должна буду вступить с ним в полемику...

Я откладываю листки в сторону, мельком смотрю на Костину, сейчас она сидит, опустив голову...

— Давайте же проследим все с самого начала. Итак, Костина подходит к театральному входу. Билета у нее нет. Она не позаботилась о билете загодя. Можно считать поистине великим везением тот факт, что к Савушкину в тот вечер не пришла на свидание девушка... Да, только по счастливой, а вернее, несчастливой случайности оказывается подсудимая в театре...

Значит, пока одна случайность.

Дальше, как вы уже знаете, происходит встреча в буфете. Уже зная личность Костиной, представляя себе всю меру ее любви и доверия к Федяеву, можно представить себе то потрясение, именно потрясение, которое испытала моя подзащитная, когда этот человек попытался пройти мимо, «не узнав», «не увидев» ее. В эту минуту, невозмутимо пройдя мимо женщины, с которой жил пять лет, он в долю се-

купцы перечеркнул все, что их связывает. Он попросту отказался от своей прошлой жизни, в которой остались и обжигающее, требующее взаимности чувство Костиной и его собственное сознание, что он всем без исключения обязан своей подруге... Но это еще не все...

Федяев приходит домой к Костиной. Приходит — зачем? Извиниться? Объяснить в очередной раз свое поведение? Казалось бы, так. И сама Костина — в очередной раз, заметьте, — готова простить или, по крайней мере понять его. Но тут выясняется самое страшное. Не прощение нужно Федяеву. Не просто мир, который он хочет обрести, так сказать, в своей душе. Какая там душа! Ему нужно нечто более практическое. Он собрался по-новому строить свою жизнь, и тут-то обиды Костиной могут стать ему помехой, запачкать его чистую характеристику, вот о чем он сейчас печется и вот о чем без всякого стеснения, прямо так, открытым текстом, говорит Костиной. И это второе за тот же вечер потрясение, испытанное моей подзащитной, окончательно туманит ей голову, толкает на шаг, который в другом случае, что бы она там ни говорила, она никогда не осмелилась бы совершить. План? Расчет? Логика? Нет, товарищи судьи, страшный, да, страшный поступок, совершенный человеком, обезумевшим от обиды и горя!

Я заглянула в листки и опять отложила их.

— Нет, не ревность, не жажда мести двигали моей подзащитной. Это было в известном смысле ее моральной самообороной... Действия Костиной были направлены не против Федяева, не против его личности или его здоровья, а против бессовестности, кощунства, аморализма в его современных, казалось бы, таких безобидных и респектабельных формах...

Я вижу, как Раечка-секретарь ставит на мой столик стакан воды.

— Любой противоправный поступок, товарищи судьи, вызывает осуждение, негодование, мы уже об этом говорили, это верно. Но в данном случае, осуждая поступок Костиной, нельзя не восхититься, — я говорю это и чувствую — не вижу, не слышу, а чувствую кожей, как изумленно замирает зал, — нельзя не восхититься, — повторяю я чуть менее уверенно, но все же повторяю, — силой любви, огромностью чувства, которое может толкнуть на такой безумный шаг. Я это сейчас говорю, не смущаясь тем, что в зале сидит молодежь, и адресуясь именно к ней, к молодежи: ведь все-таки так любить... до крайности... это, согласитесь, дано не каждому!..

Кто-то рядом хмыкнул, это был, кажется, один из заседателей, я бегло смотрю в его сторону и продолжаю:

— Итак, товарищи судьи, речь идет о вашей оценке не только того, что уголовно наказуемо или не наказуемо, противоправно или находится в рамках закона, речь идет о том, что морально и антиморально, красиво и некрасиво. Я прошу вас, вынося приговор, подумать, что мы наказываем и что амнистируем, что осуждаем и что оправдываем!..

...Мы снова сидим за столиком в столовой, пьем чай. Ждем приговора. Прокурор смотрит в сторону, помешивает ложечкой чай.

— А вас никогда не грабили? — вдруг спрашивает он.

— Нет.

— И никогда не обступали в переулке? Не пытались сорвать с руки кольцо? Нет? — он смотрит на меня без улыбки.

Я уже понимаю, куда он гнет.

— А вы знаете цифры... — говорит он. — Цифры... показатели преступности по нашему району? Они уменьшаются, но еще не в той степени, как нам хотелось бы... И между прочим, не нужда теперь толкает людей на преступления..

— Да, конечно.

— Не нужда, — повторяет он со вздохом, — а другие причины, в том числе и эмоциональные мотивы, о которых вы так красиво говорили...

— Вот именно! Не нужда. Так давайте же разбираться в этих эмоциях. В этих мотивах... И потом, знаете, если все будут прокурорами.. боюсь, что это к добру не приведет... Кто-то должен защищать, верно?..

— ...Рассмотрев обстоятельства дела, заслушав показания свидетелей, суд постановляет: приговорить Костину Валентину Серге-

евну, 1948 года рождения, проживающую в городе Москве, ранее не судимую, на основании статей пятнадцатой и сто третьей уголовного кодекса РСФСР к трем годам лишения свободы...

Судья делает небольшую паузу. Зал застывает в напряженной тишине.

— Однако принимая во внимание смягчающие вину обстоятельства, личность подсудимой, ее чистосердечное раскаяние, а также то, что Костина в прошлом к уголовной ответственности не привлекалась, суд находит возможным применить вышеуказанную меру наказания условно, освободив подсудимую из-под стражи в зале суда...

В зале шум. Конвой расступается. Костина стоит в оцепенении, смотрит на судью, а тот с невозмутимым видом вкладывает странички приговора в папку дела, уже передает секретарю... И вместе с заседателями спускается в зал, идет к выходу. В зале еще слышны нестройные хлопки... Девушки с почты подбегают к барьеру, каждая считает своим долгом обнять Костину... Заведующая жмет мне руку, на глазах ее слезы...

Выходит из зала и женщина-милиционер в синем берете. Уже у дверей оборачивается, с веселым недоумением смотрит на Костину.

— Ты чего? Так и будешь сидеть? Тебя же условно, иди...

— Сейчас, — с трудом откликается Костина.

— Вот чудик, — удивляется женщина. — Другая бы скорее домой побежала, а она сидит. Слышала? Освободить из-под стражи... Все, стражи нет. Иди себе!.

Костина механически кивает ей вслед, но со скамьи не поднимается. Снова кивает кому-то, изображает улыбку. В зале уже пусто, последние зрители скрываются в дверях... Подхожу к барьеру, но моя подзащитная не думает подниматься со скамьи, сидит с прежним отсутствующим видом...

— Идем, идем, — я дотрагиваюсь до ее плеча. — На улице вздохнешь — сразу легче станет. Идем, возьми себя в руки.

— Да-да, сейчас, — она наконец поднимается, выходит из-за барьера.

И вот мы оказываемся на оживленной, залитой солнцем улице. Движемся в общем потоке, по инерции притормаживая у витрин и лотков... Она идет рядом, молчит. С удивлением обнаруживаю, что она хороша собой, привлекательна, и бледность только красит ее.

— Ну что? Тебе легче?

— Да, — откликается она. — Еще бы.

— Давай выпьем кофе, хочешь?

— А где тут кофе? — она оглядывается, словно впервые попадает в этот город.

— А вот, на углу.

— Да нет, не стоит.

Я смотрю на нее.

— Ты сейчас не торопись, отдышись недельку. — Пытаюсь встретить ее взгляд, но она отворачивается, я вижу, как по щеке ее медленно сползает слезинка. — Ты что? Да перестань сейчас же!

— Уже, — говорит она. — Все в порядке, не волнуйся. — И поворачивается ко мне лицом. Глаза у нее сухие, на губах — улыбка, похоже, мне просто померещилось... Но я говорю:

— Нашла время, чудачка. Все так хорошо кончилось, ты должна прыгать от радости...

И тут она вдруг подпрыгивает, потом еще раз, и еще, и прохожие начинают на нас оглядываться.

— Ну вот, — говорит она с усмешкой. — Теперь ты все про меня знаешь.

Мы подходим к троллейбусной остановке.

— Тебе на тридцать первый?

— Нет, — отчего-то веселится она. — На пятнадцатый.

— Так Тогда быстренько запиши телефон: двести пятьдесят восемь... Погоди, карандаш...

— Да я запомню.

Я называю ей номер, она кивает. Подходит троллейбус. И тогда она вдруг обхватывает меня, прижимается... И идет к дверям.

— Так ты запомнила?..

Она не отвечает, только взмахивает рукой и скрывается в троллейбусе.

— У вас какой вагон?

— Шестой. Десятое место.

Провожаем отца. День пасмурный, блеклый, моросит мелкий дождик, и мы быстро идем по перрону вдоль поезда.

— А что за спешка такая, Петр Станиславович? — спрашивает Руслан.

— Да как сказать... — оправдывается отец. — Конец квартала у нас...

Потом он останавливается у газетного киоска, и мы с Русланом, сделав еще по инерции несколько шагов, ждем его у вагона. Руслан ставит отцовский чемодан и говорит:

— Ну и денек. Это что, лето кончилось, да?

Он достает сигареты и, вспыхнув зажигалкой, глубоко затягивается.

— Ты куришь? — смотрю на него удивленно. — Ты же раньше не курил.

— Это было раньше.

Некоторое время стоим молча.

— Почему мы так боимся менять жизнь, Руслан? — Он только слегка пожимает в ответ плечами, и я продолжаю: — Ты знаешь, когда у меня плохо на душе, какие-нибудь неприятности или что, я всегда вспоминаю, что можно вдруг взять и сесть в первый попавший вагон. И сразу становится легко...

— А поновей что-нибудь?

— Поновей? Не знаю. Давай, хочешь, уедем для интереса?

— Давай, — кивает Руслан. — Я готов. Только, если ты мне объяснишь, куда и, главное, — зачем..

— Дай затянуться..

— Не дам. — Он щелчком отбрасывает сигарету И смотрит на меня задумчиво. — Ну что, Ира?

— Как ты изменился, Руслан!..

— Я?! — Он недоуменно пожимает плечами.

Отец подходит с пачкой газет. Пора садиться в поезд. Он обнимает нас — сначала меня, затем, слегка помешкав, Руслана.

— Ну, ребятки, готовьтесь, чтоб все в лучшем виде...

И уже поднимается в тамбур вагона.

И я вдруг следом за ним ставлю ногу на ступеньку.

— Девушка, сейчас поезд отойдет, — напоминает проводница.

— И хорошо, уеду с вами!

Эта шутка, и мы смеемся все вместе, — я, Руслан, отец. Улыбается и проводница. Но поезд и в самом деле трогается, а я стою на подножке, и это уже совсем не шутка — двигается все быстрее и быстрее перрон, перестукивают бодро колеса... Неужели уехала?..

Руслан идет рядом с вагоном, прибавляет и прибавляет шагу, не отстает. Мы смотрим друг на друга молча.

— Прыгай, — говорит он мне негромко, как если бы стояли в тихом переулке. Я не откликаюсь, только мотаю в ответ головой.

Вот он уже бежит за вагоном, затем останавливается, зачем-то машет мне вслед...

Мы с отцом стоим в коридоре у окна.

— До конца поедешь? — словно и не удивившись, спрашивает он.

— До конца. А что?.. — потом мне становится его жаль. — Сойду, сойду. Ну, конечно, сойду. На первой же станции.

В сумерках пролетают полустанки...

— Папа, а если я не выйду замуж?

— И что будет?

— Ничего не будет. Что будет? Жизнь.

Отец не отвечает.

— Что, папа, очень я тебя огорчила?

— Да уж конечно!

— Мне неловко, что ты специально ехал... А с другой стороны, повидались. Правда?

— Вот именно. Повидались.

— Не огорчайся, слышишь? Ну что ты молчишь? Папа!

— Да, — наконец откликается он.

— Я говорю, все будет хорошо. Жизнь — большая

— Не такая она большая, Ира...

Потом мы вместе сидим в купе. Молчим. То ли стесняемся соседей, то ли просто нам уже не о чем говорить..

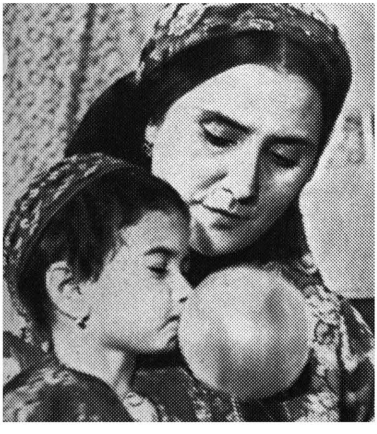
— Ты пиши мне, — вдруг произносит отец.

— Да, непременно.

— Дать тебе денег?

Входит проводница и спрашивает:

— Кто тут без билета! Говорят, зайцы у нас завелись?



Вверху: Махри —
М. Спаралиева,
Анджамал — М. Аймедова.

В центре: Дурсун-эдия —
С. Атаева,
Марал-эдия — О. Дурдыева,
режиссер Х. Нарлиев.
Рабочий момент.

Справа: Сары-ага —
А. Бяшимов,
Овез-ага — Ч. Курбангельдыев.

«Умей сказать нет».
Режиссер Х. Нарлиев,
«Туркменфильм».
Вверху: Анджамал —
М. Аймедова,
Дурсун-эдия — С. Атаева.

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» БУДУТ ОПУБЛИКОВАНЫ

Материалы, посвященные актуальным проблемам советской кинематографии в свете решений XXV съезда КПСС:

отчет о состоявшейся в редакции теоретической конференции, посвященной проблемам методологии изучения советского и зарубежного киноискусства;

творческие портреты актеров Н. Крючкова, Е. Леонова, Л. Гурченко, С. Чокморова;

«Беседы за рабочим столом» — под этой рубрикой публикуются размышления о современной кинопублицистике документалистов А. Слесаренко и Б. Рычкова;

дискуссия по фильму «Прошу слова»;

диалог о проблеме «интересного фильма» ведут кинорежиссеры Ролан Быков и Сергей Соловьев;

беседа за «круглым столом» «ИК», посвященная актуальным проблемам операторского мастерства и анализирующая творчество ведущих советских кинооператоров;

«Экран Олимпиады-80 в Москве» — обсуждение проблем спортивного фильма, в котором принимают участие выдающиеся советские спортсмены, драматурги, режиссеры, критики;

подборка «Мультипликация сегодня и завтра», в которой участвуют режиссеры Ф. Хитрук, А. Курчевский, А. Котеночкин, Ю. Норштейн и другие;

статьи кинодраматургов В. Мережко и О. Агишева о гранях современной темы и ее эволюции;

исследование Р. Юренева, посвященное деятельности Сергея Эйзенштейна за рубежом;

воспоминания и статьи, посвященные творчеству кинорежиссера Игоря Савченко;

подборка материалов к 50-летию выхода на экраны фильма Всеволода Пудовкина «Мать».

В разделе «За рубежом»:

материалы международной дискуссии «Экран социалистического мира»;

интервью, беседы и другие материалы Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте;

дискуссия «Задачи советских кинематографистов в идейной борьбе с новейшими течениями буржуазной американской эстетической мысли»;

обзоры международных кинофестивалей в Карловых Варах, Кракове, Западном Берлине и др.;

окончание статьи Ирины Рубановой об эволюции «системы звезд» в мировом кинематографе;

творческие портреты известных кинематографистов социалистических стран — Казимежа Куца, Золтана Фабри, Эрвина Гешоннека;

«Письма из Нью-Йорка» нашего корреспондента в США Юрия Комова;

в планах журнала публикация сценариев Е. Григорьева «Настоящие люди», С. Жгенти «Секретарь райкома», Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Странная женщина», А. Гельмана «Обратная связь», А. и Б. Стругацких «Сталпер», Э. Брагинского «Почти смешная история», а также перевод сценария фильма М. Антониони «Профессия: репортер» и другие материалы.

Индекс 70402